José Ortega y Gasset

MŪSŲ LAIKŲ TEMA IR KITOS ESĖ

ALK
VAGA

José Ortega y Gasset

MŪSŲ LAIKŲ TEMA IR KITOS ESĖ

José Ortega y Gasset

MŪSŲ LAIKŲ TEMA IR KITOS ESĖ

Sudarė
ANTANAS ANDRIJAUSKAS
Iš ispanų kalbos vertė
RŪTA SAMUOLYTĖ

ALK / *VAGA*

UDK 18
Or89

Versta iš:
José Ortega y Gasset
OBRAS. Bilbao-Madrid-Barcelona, Revista de Occidente, 1932;
OBRAS COMPLETAS. T. IV. Madrid, Revista de Occidente, 1966;
IDEAS SOBRE EL TEATRO Y LA NOVELA.
Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1982;
PAPELES SOBRE VELÁZQUEZ Y GOYA.
Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1982.

Knygos leidimą finansavo Atviros Lietuvos fondas

ISSN 1392-1673
ISBN 5-415-01453-5

TURINYS

KULTŪROS FILOSOFIJA

DVI DIDŽIOSIOS METAFOROS

200-ųjų Kanto gimimo metinių proga

Rašytojas, kritikuojantis metaforų naudojimą filosofijoje, pasirodo nesuprantąs, kas yra filosofija ir kas yra metafora. Nė vienas filosofas neišvengė tokios kritikos[1]. Metafora yra būtinas mentalinis instrumentas, mokslinio mąstymo forma. Atsitinka, kad mokslo žmogus suklysta ją taikydamas ir mąstydamas netiesiogine arba metaforiška forma mano atlikęs tiesioginį mąstymą. Tokios klaidos, aišku, yra kritikuotinos ir taisytinos; kaip ir fiziko, atlikusio klaidingą skaičiavimą. Niekas tokiu atveju nemano, kad matematiką reikia eliminuoti iš fizikos. Metodo naudojimo klaida nėra metodo paneigimas. Poezija yra metafora; mokslas ja naudojasi ne ką daugiau. Galima pridurti, kad ir ne mažiau.

Ši liguista mokslinės metaforos baimė panaši į vadinamąjį „žodžių klausimą". Kuo guvesnis intelektas, tuo labiau jis linkęs leistis į grynus verbalinius disputus. Nieko nėra iškilesnio už autentišką žodžių disputą. Iš tiesų diskutuoti dėl žodžių gali tik tas, kuris yra įsigilinęs į gramatikos mokslą. Visiems kitiems žodis yra ne žodis, o prie jo prišlieta reikšmė. Diskutuojant dėl žodžių, mums sunku nediskutuoti dėl jų reikšmių. Šiomis tradicinėmis sąvokomis kalba senoji logika. Kadangi sąvoka yra mentalinė intencija daikto link, tariami disputai dėl žodžių yra ginčai dėl daiktų. Kai skirtumas tarp

[1] Atkreipkite dėmesį, kad Aristotelis, kritikuodamas Platoną, nepuolė jo metaforų, tik konstatavo, kad kai kurios griežtos jo sąvokos, kaip antai „dalyvavimas", yra ne kas kita kaip tik metaforos.

dviejų reikšmių ar sąvokų – taigi ir daiktų – yra labai mažas, praktiškam ar bukam žmogui jis neįdomus. Tada įsiterpia kitas pašnekovas, besiaiškinantis žodžių sandarą. Esama iš pažiūros liguistų žmonių, kurie norėtų, kad visi katinai taptų pilki. Tačiau niekada netrūks žmonių, gebančių jausti ypatingą malonumą dėl objektų skirtumų; visada bus nuostabių subtilių sportininkų, disputantų, į kuriuos kreipsimės norėdami išgirsti įdomių idėjų.

Panašiai ir skurdi ar meditacijos neišlavinta siela, skaitydama filosofinę knygą, nesugeba suvokti metaforiško mąstymo. Ji suvokia *in modo recto** tai, kas sakoma *in modo obliquo***, ir autoriui priskiria savy esantį defektą. Filosofinis mąstymas, kaip joks kitas, turi nuolat subtiliai kaitaliotis iš tiesioginės prasmės į netiesioginę, o ne sustingti vienoje jų. Kierkegaard'as pasakoja apie užsidegusį cirką. Vadybininkas, neradęs šalia kito žmogaus, liepė klounui pranešti šią žinią publikai. Tačiau publika, išgirdusi tragišką žinią iš klouno lūpų, pamanė, kad tai eilinis pokštas, ir neišbėgo iš patalpos. Gaisras įsisiautėjo, ir publika, nepakankamo mentalinio įžvalgumo auka, žuvo liepsnose.

Metafora moksle naudojama dviem skirtingais lygmenimis. Atradęs naują reiškinį, t.y. suformavęs naują sąvoką, tyrėjas turi ją įvardyti. Kadangi naujas žodis nieko nereiškia visiems kitiems, tyrėjas turi peržvelgti naudojamos kalbos repertuarą, kuriame kiekvienas žodis yra susietas su reikšme. Norėdamas būti suprastas, jis parenka žodį, kurio įprasta prasmė yra bent kiek panaši į naująją reikšmę. Tokiu būdu terminas įgyja naują reikšmę, pagrįstą senąja ir ją papildančią. Tai yra metafora. Psichologas, pastebėjęs mūsų besikaitaliojančias veikas, sako, kad jos asocijuojasi, t. y. elgiasi kaip žmogiški individai. Savo ruožtu tas, kuris pirmasis pavadino žmonių sambūrį „visuomene"***, suteikė naują reikšmę

* Tiesiogiai (*lot.*).
** Netiesiogiai (*lot.*).
*** Isp. *sociedad.*

žodžiui „socio", kuris anksčiau reiškė „seką", „sekimą", kilusį iš „sequor". (Tai įdomus istorinis visuomenės kilmės teorijos, apie kurią kalbu savo „Bestuburėje Ispanijoje", patvirtinimas.) Platonas priėjo išvadą, kad tikroji realybė yra ne ta, matoma, besikaitaliojanti, bet ta nematoma, nesikaitaliojanti, apimanti tobulas formas: neprilygstamą baltumą, aukščiausią teisingumą ir t. t. Norėdamas apibrėžti nematomus, bet intelekto suvokiamus dalykus, paimu iš kasdienės kalbos „figūrinį" žodį *idėja,* tarsi nurodydamas, kad intelektas mato tobuliau už akis.

Tikslindami temą, turėtume pakeisti terminą „metafora", kuris savo įprasta reikšme gali įvelti klaidą. Metafora yra vardo transpozicija. Tačiau esama daug vardo transpozicijų, kurių nesiejame su metaforos vardu. Pateiksiu keletą ryškesnių pavyzdžių.

„Moneta" reiškia iš metalo iškaltą prekybinį mainų tarpininkavimo objektą. Iš pradžių „moneta" reiškė tą, kuri „praneša, perspėja ir numato". Tai buvo Junonos pažyminys. Romoje stovėjo Junonos Monetos šventykla, šalia kurios buvo įrengta pinigų kalykla. Čia pagaminti dirbiniai įgijo Junonos epitetą. Šiandien niekas, vartodamas žodį „moneta", negalvoja apie išdidžiąją deivę.

„Kandidatu" buvo vadinamas baltai apsirengęs žmogus. Kai Romos pilietis ketindavo tapti magistru, prieš rinkimų komisiją jis stodavo apsirengęs baltai. Šiandien kandidatu vadinamas kiekvienas, siekiantis kokio nors posto, nepaisant jo aprangos spalvos. Dar daugiau, mūsų laikų rinkiminėse iškilmėse pirmenybė teikiama juodam kostiumui.

„Paskelbti streiką" prancūziškai skamba *Se mettre en grève.* Kodėl *grève* reiškia streiką? Vartojantysis šį žodį to net neįtaria, pagaliau jam žinoti ir nereikia. Žodis jam paprasčiausiai reiškia streiką. *Grève* pirmiausia reiškė „smėlėta pakrantė". Paryžiaus municipalitetas stovėjo prie upės. Prieš jį plytėjo smėlėta pakrantė, *grève,* ir municipaliteto aikštė buvo vadinama *place de la Grève.* Šioje aikštėje rinkdavosi klajūnai, vėliau – bedarbiai, laukiantys kontraktų. Tad ir tada, ir dabar

faire grève reiškia „neturėti darbo". Visa šio žodžio istorija buvo atkurta filologų, tačiau ji neegzistuoja žodį vartojančio darbininko galvoje.

Tai nemetaforiškos transpozicijos pavyzdžiai. Juose žodžiai vietoj vienos reikšmės įgyja kitą, užslopinančią pirmąją reikšmę.

Sakant „sielos gelmės", žodis „gelmės" mums reiškia tam tikrus dvasinius reiškinius, nesusijusius su erdve ir kūniškumu, neturinčius nei paviršių, nei gelmių.

Įvardydami tam tikrą sielos dalį žodžiu „gelmės", suprantame, kad šį žodį vartojame ne tiesiogiai, bet tik kaip prasmę. Sakydami „raudonas", nurodome į šitaip vadinamą spalvą. Tačiau kalbėdami apie „gelmes" turinčią sielą, pirmiausia nurodome į statinės ar kito panašaus daikto dugną, po to, atsisakę šios pirminės reikšmės, panaikinę bet kokią aliuziją į kūnišką erdvę, priskiriame sielai. Metafora galima tik turint omeny šią dualybę. Naudojame įvardijimą netiksliai, žinodami, kad jis netikslus.

Tačiau jei jis netikslus, kodėl jį naudojame? Kodėl nenaudoti tiesioginio ir tikslaus įvardijimo? Jei minėtos „sielos gelmės" mūsų protui būtų toks pat aiškus dalykas kaip raudona spalva, be abejonės, turėtume tiesioginį ir išskirtinį jo įvardijimą. Tačiau šiuo atveju mums sudėtinga ne tik jį įvardyti, bet ir mąstyti. Tai tokia slidi realybė, kad ji išsprūsta iš intelektinių mūsų žnyplių. Čia galime pastebėti antrąją – gilesnę ir esmingesnę – pažinimo patiriamą metaforos naudą. Ji mums reikalinga ne tik tam, kad išaiškintume kitiems savo mintis, bet neišvengiamai reikalinga mums patiems mąstant sudėtingus objektus. Taigi metafora yra ne tik išraiškos, bet ir suvokimo priemonė. Pažiūrėkime kodėl.

Stuartas Millis yra sakęs, kad jei visi drėgni daiktai būtų šalti ir visi šalti daiktai būtų drėgni, ir niekada vieni be kitų neegzistuotų, tikėtina, kad laikytume abi šias savybes tokia pačia. Taip pat jei mūsų pasaulis susidėtų tik iš mėlynų objektų ir visa, ką aprėpia mūsų žvilgsnis, būtų mėlyna, mums būtų labai sunku turėti aiškią, su mėlyna spalva nesusietą

sąmonę. Kaip šuniui lengviau užuosti metamą ėdalą, kuris krisdamas paskleidžia kvapo debesį, taip suvokimas ir mąstymas geriau pagauna ne pastovius, bet varijuojančius dalykus. Gyvenantieji prie krioklio paprastai negirdi gausmo, tačiau jei srovė išsibaigtų, jie išgirstų neįtikėčiausią dalyką: tylą.

Dėl to Aristotelis apibrėžia jutimus kaip gebėjimą suvokti skirtumus. Jie čiumpa tai, kas varijuoja ir kinta, tačiau nusilpsta ir apanka prieš tai, kas stabilu ir pastovu. Goethe paradoksaliai ir pagal Kanto dvasią sako, kad daiktai yra mūsų nustatyti skirtumai. Tyla, kuri pati savaime yra niekas, mums reali kaip triukšmo priešybė. Staigiai nutilus mus supančiam triukšmui, panirę į viską apimančią tylą sunerimtume tarsi užklupti siaubingo milžino, pasilenkusio apžiūrėti mūsų.

Taigi ne visi objektai yra vienodai tinkami mūsų mąstymui, ne visiems vienodai galime suteikti išskirtinę aiškaus ir apibrėžto kontūro idėją. Mūsų dvasia, apmąstydama sudėtingus ir nepasiekiamus dalykus, yra linkusi remtis nesudėtingais ir pasiekiamais objektais.

Metafora yra intelektinis procesas, kuriuo bandome suvokti tai, kas nepasiekiama mūsų konceptualiai potencijai. Artimiausiomis ir geriausiai valdomomis priemonėmis galime užmegzti mentalinį ryšį su tuo, kas tolima ir dar neprijaukinta. Metafora yra mūsų intelektinio įrankio priedas, tarsi logikos meškerė ar šautuvas.

Tik nesupraskite, kad su ja mes praplečiame to, kas mąstoma, ribas. Ji mums padeda pasiekti, kas įžvelgiama prie tolimiausios mūsų sugebėjimų ribos. Be jos mūsų mentaliniame horizonte plytėtų laukinė zona, kuri iš principo priklausytų mūsų jurisdikcijai, tačiau iš tiesų liktų nepažinta ir neprijaukinta.

Moksle metafora atlieka pagalbinę funkciją, o poezijoje jos funkcija yra pagrindinė. Estetikoje metafora mus domina nuostabiu grožio švytėjimu. Turbūt dėl to iki šiol nebuvo konstatuota, kad metafora yra tiesa, realybės pažinimas.

Tai reiškia, kad viena iš poezijos dimensijų yra tyrimas, atrandantis pozityvius faktus, tokius įprastus atliekant mokslinius tyrimus.

Lope de Vega aprašo sodą dramoje „Miškas prie Logronjo miesto“:

Pamatysi orą, besimaudantį fontanuose,
Kurių šaltiniai, vis kitokie,
Visada atrodo tie patys,
Lyg krištolo ietys, žeidžiančios dangų,
Rasos lašų liūtimis krintančios ant žemės,
O lėti šaltiniai teka, banguoja, sruvena.

Lope de Vega vadina fontanų sroveles krištolo ietimis. Savaime aišku, kad fontanų srovės nėra krištolo ietys, tačiau toks įvardijimas kelia malonią nuostabą.

Poezija ploja tam, ką mokslas smerkia, tarsi tai būtų dvi priešiškos instancijos. Įdomiausia, kad abi jos teisios. Viena iš metaforos paima tai, ko kita atsisako.

Srovė ir krištolinė ietis yra du konkretūs objektai. Konkretus yra kiekvienas objektas, kurį galima suvokti atskirai. Tuo tarpu abstraktus objektas gali būti suvoktas tik kartu su kitais. Pavyzdžiui, spalva yra abstraktus objektas, nes ją viena ar kita forma visada matome didesniame ar mažesniame paviršiuje. Kita vertus, paviršius yra matomas tik būdamas kokios nors spalvos. Tad spalva ir paviršius yra pasmerkti gyventi kartu; jie niekada nepasirodo vienas be kito, neegzistuoja atskirai, nors yra skirtingi. Mūsų protas siekia tebetęsti vertybinį jų skirtumą; šios pastangos vadinamos abstrakcija. Abstrahuojama viena, kad kita liktų vertybiškai izoliuota, ir tada vienas objektas aiškiai atsiskiria nuo kito.

Konkretūs objektai yra sudaryti iš elementarių ir abstrakčių objektų. Taip krištolinė ietis, be kitų savybių, turi formą ir spalvą; turi savy žeidimo impulsą, sukeliamą rankos. Panašiai ir iš srovės galime abstrahuoti jos formą, spalvą ir pulsuo-

jantį proveržį, sukeliamą hidraulinio spaudimo. Lygindami srovę ir ietį, tarp jų atrasime daug skirtumų; tačiau lygindami tik šiuos tris abstrakčius elementus, pamatysime, kad jie yra identiški. Srovės ir ieties forma, spalva ir dinamiškumas yra vienodi. Tai yra griežtai mokslinis teiginys, realaus fakto išraiška: dalis srovės ir dalis ieties yra identiškos.

Dangaus šviesulys ir skaičius yra visiškai skirtingi dalykai. Tačiau kai Newtonas suformuluoja gravitacijos dėsnį, kad kūnai traukia vienas kitą jėga, proporcinga jų masių sandaugai ir atvirkščiai proporcinga jų atstumo kvadratui, nebelieka nieko kito, tik pažymėti dalinį, abstraktų identiškumą tarp dangaus šviesulių ir skaičių sekos. Ir vieni, ir kiti savo ruožtu yra panašiai tarpusavyje susiję. Pitagorininkas tuo remdamasis būtų padaręs išvadą: „Taigi šviesuliai yra skaičiai", ir būtų Newtonui pasakęs tą patį, ką Lope de Vega sako apie realų, nors ir dalinį identiškumą tarp krištolo iečių ir fontano srovių. Mokslo dėsnis apsiriboja patvirtindamas dviejų daiktų abstrakčių dalių identiškumą; poetinė metafora daro užuominą apie visuminį dviejų konkrečių daiktų identiškumą.

Tai parodo, kad moksle naudojamos intelektinės savybės beveik taip pat pritaikomos poezijai ir gyvybinei veiklai. Jos skiriasi tik tuo, kad turi paklusti skirtingiems režimams ir tikslams. Tai atsitinka ir metaforiškam mąstymui. Būdamas aktyvus, jis atlieka moksle pareigą, kitokią ar net priešingą tai, kurios tikisi poezija. Šioji naudoja dalinį daiktų identiškumą, siekdama įrodyti – neteisėtai – visuminį jų identiškumą. Toks identiškumo sureikšminimas, peržengęs realią ribą, suteikia jam poetinę vertę. Metafora pradeda skleisti grožį ten, kur tikroviškumas baigiasi. Kita vertus, poetinė metafora negalima be tikroviško identiškumo atradimo. Paanalizuokite bet kurią metaforą ir be jokių dvejonių tarp abstrakčių dviejų daiktų elementų atrasite joje pozityvų, galima sakyti, mokslinį identiškumą.

Mokslas metaforos instrumentu naudojasi priešingai. Jis naudojasi visuminiu konkrečių daiktų identiškumu, žinodamas, kad jis klaidingas, ir vėliau apsistoja tik prie teisingos identiškumo dalies. Psichologas, kalbėdamas apie „sielos gelmes", puikiai žino, kad siela nėra statinė, turinti dugną, jis tik nori įteigti mintį, kad egzistuoja psichinis klodas, kuris sielos struktūroje vaidina tą patį vaidmenį kaip indo dugnas. Mokslinė metafora, priešingai nei poetinė, eina nuo daugiau į mažiau. Pirmiausia patvirtina visuminį identiškumą ir po to jį paneigia, palikdama likutį. Įdomu pažymėti, kad seniausiuose mąstymo etapuose verbalinė metaforos išraiška akivaizdžiai parodo šią dvigubą operaciją – pirmiau teigti, o po to neigti. Vedų poetas, norėdamas pasakyti „tvirtas kaip uola", sako: *Sa parvato na acyutas – ille, firmus, non rupes.* Tvirtas, bet ne uola. Lygiai taip pat kantorius dedikuoja Dievui himną *non suavem cibum*, t. y. saldų, bet ne saldėsį. Pakrantė mauroja, „bet ji ne bulius", karalius geras, „bet jis ne tėvas".

Įsivaizduokite, kad didvyris pasižymi dvasine savybe, kuri yra sumišusi su kitomis savybėmis, sudarančiomis visuminę konkrečią jo figūrą. Norint ją išskirti ir mąstyti atskirai, reikia įdėti daug pastangų. Tuo tikslu kartu su Vedų poetu pritaikome uolos metaforą. Uolos tvirtumas mums yra gerai žinomas ir įprastas abstraktas; jis panašus į minėtą didvyrio savybę. Sujungiame uolą su didvyriu, po to priskiriame tvirtumą didvyriui, o uolos atsisakome.

Kad mąstytume atskirą objektą, reikia mentalinio ženklo, kuris apimtų mūsų abstrakcijos pastangą ir suteiktų jai kūną, patogų būstą. Vardai, parašytos figūros, yra mūsų intelekto sukurtų sudėtingų atskirybių saugyklos. Kai mūsų mąstomas objektas yra labai neįprastas, turime remtis įprastais ženklais ir juos kaitaliodami nubrėžti naują kontūrą.

Mūsų raštas yra praktiškesnis už kinų, nes remiasi mechaniniu principu. Kiekvienas garsas turi ženklą, tačiau kadangi atskira raidė neturi reikšmės, neišreiškia minties, mūsų raštas neturi prasmės. Kinų raštas, priešingai, tiesiogiai nurodo idėjas ir yra artimesnis intelektinei tėkmei. Kiniškai rašyti

ar skaityti reiškia mąstyti, ir atvirkščiai, mąstyti reiškia rašyti ar skaityti. Dėl šios priežasties kiniški rašmenys tiksliau atspindi mentalinį procesą. Norėdamas atskirai mąstyti liūdesį, kinas apsižiūrėjo, kad neturi jam ženklo. Tada jis sujungė dvi ideogramas: „ruduo" ir „širdis". Liūdesys tapo mąstomas ir rašomas kaip „širdies ruduo". Palyginti neseniai į dangiškųjų protus įsiskverbė respublikos idėja. Senajame žodyne neegzistavo atskiras tokios idėjos ženklas. Penkiasdešimt šimtmečių kinai gyveno patriarchalinėje monarchijoje. Reikėjo sujungti įvairius rašmenis, ir „respublika" dabar rašoma trimis ženklais, kurie reiškia „švelnumą-diskusiją-valdžią". Respublika kinams yra lengvos rankos valdžia, besiremianti diskusija.

Metafora yra viena iš tokių kombinuotų ideogramų, leidžiančių suteikti atskirą egzistenciją sunkiai suvokiamiems abstraktiems objektams. Jos naudojimas yra tuo neišvengiamesnis, kuo labiau nutolstame nuo kasdienės gyvenimo reikmės daiktų.

Nereikia pamiršti, kad žmogaus protas formavosi po truputį, pagal biologinių reikmių seką. Iš pradžių žmogui reikėjo minimaliai įveikti kūniškus dalykus. Pirmiausia buvo išskirtos ir virto įpročiu jutiminės kūno idėjos. Jos sudarė seniausią, tvirčiausią, mūsų intelektinėms reakcijoms patogiausią repertuarą. Prie jų sugrįžtame visada, kai mąstymas atsipalaiduoja ir nori pailsėti. Atskiriant psichikos dalį nuo gyvo kūno, reikia abstrakcijos pastangų, kurios dar nėra įsitvirtinusios mūsų mentaliniuose įpročiuose. Filosofas ir psichologas turi sugebėti užkariauti psichikos pagaulumą. Siela, *psiche*, vadinkite kaip norite tą sąmonės fenomenų visumą, visada yra susijusi su kūnu, ir norint mąstyti ją atskirai, visada siekiama ją įkūnyti. Žmogui prireikė tūkstantmečių pastangų išskirti šį psichinį intymumą, kurį jautė savy ar įtarė esant kitose būtybėse. Asmeninių įvardžių formavimasis iliustruoja šios pastangos istoriją ir parodo, kaip formavosi „aš" idėja, po truputį atsitraukdama nuo išorės į vidų. Vietoj „aš" pirmiausia buvo sakoma „mano mėsa", "mano kūnas", "mano

širdis", „mano krūtinė". Šiandien, su tam tikru pasididžiavimu tardami „aš", pridedame ranką prie krūtinės, šiuo gestu primindami senąjį kūniško objekto apibrėžimą. Žmogus pradeda suvokti save atskirai nuo tų daiktų, kurie jam priklauso. Nuosavybinis įvardis buvo ankstesnis už asmeninį. Idėja „mano" buvo pirmesnė už idėją „aš". Vėliau akcentas persikėlė nuo „mūsų" daiktų į mūsų socialinį asmenį. Mūsų užimama visuomeninė figūra, esanti toliausiai nuo mūsų asmenybės, reprezentavo tikrąją mūsų būtį. Japonų kalboje neegzistuoja nei „aš", nei „tu". Kalbėdamas apie save, žmogus sako „menkysta", „nevykėlis", o vietoj „tu" sako „garbusis", „didis" ir pan. Apie save kalbama trečiuoju asmeniu, tarsi tai būtų vienas iš daugelio pasaulyje esančių daiktų, ir situacija nurodo, kuris iš pašnekovų yra „menkysta", o kuris „garbusis". Hupa kalboje (Šiaurės Amerika) įvardis „jis" skiriasi priklausomai nuo to, apie ką kalbama: apie suaugusį genties narį, vaiką ar senį. Taigi galima sakyti, kad socialiniai titulai – mūsiškiai „ekscelencija", „šviesybe, eminencija" – buvo ankstesni už paprastus „aš" ir „tu".

Dėl to nenuostabu, kad leksikoje yra tiek mažai žodžių, apibrėžiančių psichinę veiklą. Beveik visa šių dienų psichologo terminologija yra gryna metafora: kūniškos reikšmės žodis buvo pritaikytas išreikšti dvasinius reiškinius.

Tačiau intymi asmenybė, esanti mūsų kūne, savo ruožtu yra sąlyginis konkretumas. Metaforos instrumentas vis dar reikalingas mąstant abstrakčius, nesuprantamus objektus.

Aiškiai ir išskirtinai suvokti objektą reiškia mąstyti jį atskirai, atidalijant mentaliniu spinduliu nuo viso kito. Dėl šios priežasties geriau suvokiame tai, kas varijuoja, o ne tai, kas pastovu. Pokytis pakeičia kompleksinę realybę, priversdamas jos elementus pasirodyti įvairiose kombinacijose. Drėgmė kartais pasirodo susieta su karščiu, kartais su šalčiu. Objektas, nedalyvaujantis kombinacijoje, palieka tuštumą, panašią į tą, kuri mozaikoje lieka išėmus akmenuką.

Tad objektą tuo sudėtingiau suvokti, kuo didesnis jo kombinacijų skaičius. Tvirta jo permanencija silpnina mūsų jutimiškumą.

Įsivaizduokime objektą, kuris įsipina į visus kitus objektus kaip raudona gija karališkojo anglų laivyno trosuose. Šis universalus, visuotinis, visur esantis objektas, kurio buvimą nurodo visi kiti objektai, yra sąmonė.

Negalime kalbėti apie jokį daiktą, kuris nebūtų susijęs su mumis, ir šis minimalus santykis su mumis yra sąmonės ryšys. Du skirtingiausi objektai, kokius tik galima įsivaizduoti, turi bendrą bruožą – mūsų protui jie yra objektai, t. y. objektai subjektui.

Tokia situacija rodo, kad sunkiausiai įveikiamas, suvokiamas, aprašomas ir apibrėžiamas dalykas yra sąmonė, universalus, visuotinis, visur esantis fenomenas. Per ją mums apsireiškia visi kiti daiktai, mes apie juos galvojame. Ji kartu yra ir pats apsireiškimas, pats galvojimas. Ji yra neatsiejamas, monolitiškas, neišvengiamas kiekvieno reiškinio priedas. Kadangi drėgmė kartais būna susieta su šalčiu, kartais su karščiu, galime atskirti šaltį nuo drėgmės. Tačiau kaip apibrėžti sąmonės pasireiškimą? Šis atvejis yra vienas iš tų, kai metafora neišvengiama.

Universalus subjekto ir objekto santykio reiškinys – mąstymas – gali būti suvoktas tik lyginant jį su kitais tarp objektų egzistuojančiais ryšiais. Rezultatas bus metafora. Interpretuodami šį universalų reiškinį kito, prieinamesnio reiškinio principu, visada rizikuojame pamiršti, kad tai mokslinė metafora, ir identifikuoti vieną su kitu tarsi poezijoje. Čia apsirikti ypač pavojinga. Nuo suformuluotos sąmonės idėjos priklauso visas mūsų pasaulio suvokimas, o nuo jo savo ruožtu priklauso mūsų moralė, politika, menas. Visuminis visatos ir gyvenimo statinys ateina pailsėti menkame, erdviškame metaforos kūne.

Iš tiesų dvi didžiosios žmogiškos minties epochos – antikos amžius, pasibaigęs viduramžiais, ir naujasis amžius, prasidėjęs renesansu – gyveno remdamosi dviem metaforom;

kaip pasakytų Eschilas, dviejų sapnų šešėlyje. Poetiniu atžvilgiu šios dvi didžiosios filosofijos istorijos metaforos yra žemo rango. Kukliausias poetas jų nevertintų.

Kaip antikos žmogus supranta šį nuostabų faktą, kad daiktai apsireiškia mums nesuskaičiuojamu kiekiu veidų? Atkreipkite dėmesį į šią problemą. Štai matome Guadaramos kalną. Jo aukštis beveik 2000 metrų; jis granitinis, melsvas ir violetinis. Mūsų protas neturi jokių matmenų; jis besvoris, bespalvis ir nerezistentyvus. Tad objekto ir subjekto atributai yra antagonistiški, atstumiantys vienas kitą, negalintys turėti jokio ryšio, neišplaukiantys vienas iš kito. Tačiau žiūrint į kalną, objektas ir subjektas užmezga pozityvų ryšį, jie susitapatina. Sąmonės faktorius verčia mus galvoti, kad du visiškai skirtingi elementai yra vienas ir tas pats. Tai prieštaravimas. Dėl to kyla problema. Mūsų dvasia, susidūrusi su prieštaringu faktu, praranda pusiausvyrą. Galvodama, kad A yra B, ir tuo pačiu metu, kad A nėra B, sąmonė blaškosi tarp dviejų nuomonių. Šis priverstinis blaškymasis trikdo intelektą, drumsčia ramybę ir poilsį. Norėdamas išsilaisvinti iš sumaišties, jis reaguoja, t. y. ryžtasi peržengti prieštaravimą, išspręsti problemą. Lazda vandeny yra tiesi ir netiesi. Ką renkamės? Būti ar nebūti – štai problema. *To be or not to be – that is the question.*

Atsakymas yra dviejų lygmenų. Faktas, kad galvojame apie kokį nors daiktą, neabejotinai parodo, kad tas daiktas, mūsų atveju – kalnas, „yra" mumyse. Tačiau kaip 2000 metrų aukščio kalnas gali tilpti beerdvėje dvasioje? Pirmajame atsakymo lygmenyje reikėtų apibrėžti šį daiktų būties sąmonėje būdą. Antrajame – paaiškinti, kaip šis būties būdas susiformuoja, nuo kokių priežasčių ir sąlygų priklauso. Abu problemos sprendimai turi būti suvokiami atskirai. To nedarė nei antikinis, nei naujasis amžius. Reiškinio aprašymas buvo painiojamas su jo paaiškinimu. Jei kas nors paklausia: „Kodėl Chuanas taip pasielgė?", prieš atsakydami pirmiausia paklausiame: „O kas tas Chuanas?" Prieš diskutuojant, kokios dabartinių Ispanijos įvykių priežastys, pirmiausia derėtų paanalizuoti, kas iš tiesų vyksta.

Antikos žmogus, subjektui pradėjus mąstyti objektą, užmezga su pastaruoju ryšį, analogišką dviejų materialių daiktų ryšiui, kai šiems susidaužus viename jų lieka žymė. Žymeklio, paliekančio įspaudą vaške, metafora užgimė helleniniame prote ir šimtmečius kreipė visas žmonių idėjas. Jau Platono „Teaitete" kalbama apie vaškinės lentelės *ekmageion**, kai raštininkas stiliumi įrėžia rašmenis. Šis įvaizdis, pakartotas Aristotelio – „Apie sielą" (kn. III., sk. 4), – atsikartos per visus viduramžius: Paryžiuje ir Oksforde, Salamankoje ir Padujoje; kelis amžius dėstytojai darys jo injekciją jaunų galvų legionui.

Laikantis šios interpretacijos, subjektas ir objektas palaiko ryšį kaip bet kurie kiti du kūniški daiktai. Abu jie egzistuoja ir užsibaigia nepriklausomai vienas nuo kito ir nesusiję saitais, kurie kadaise egzistavo. Objektas, kurį matome, egzistavo ir iki tol, kol jį pamatėme, ir egzistuos po to, kai jo nebematysime; protas bus protas ir tada, kai nieko negalvos ir nematys. Protui ir objektui susidūrus, objektas palieka prote įspaustą žymę. Taigi sąmonė yra įspaudas.

Ši doktrina aiškina sąmonę ir subjekto–objekto ryšį kaip realų įvykį, tiek pat realų, kiek realus dviejų kūnų susidūrimas. Todėl ši doktrina vadinama realizmu. Abu elementai – tiek daiktas, tiek protas – yra vienodai realūs, ir reali pirmojo įtaka antrajam. Iš pirmo žvilgsnio nė vienas elementas nenukenčia. Tačiau truputį įdėmiau pažvelgę suprasime, kad pripažinę materialaus daikto įspaudo nematerialiame galimybę abu juos sulyginame, sutinkame su palyginimu apie vašką ir žymeklį. Tokiu būdu subjektas neteisingai traktuojamas objekto atžvilgiu. Negerbiamas jo individualumas.

Ši sėkla pagimdė antikinį pasaulio suvokimą. „Būti" jam reiškia būti daiktu tarp kitų daiktų. Daiktai egzistuoja priklausydami vieni nuo kitų ir formuodami didžiąją visatos architektūrą. Subjektas tėra vienas iš tų daiktų, paskendusių didžiojoje „būties jūroje", kaip sakė Dante. Sąmonė tėra

* Įspaudą (*gr.*).

veidrodėlis, kuriame atsispindi aplinka. Antikiniame pasaulio apibrėžime „aš" nevaidina jokio vaidmens. Graikai savo filosofijoje šio žodžio niekada nevartojo. Platonas linkęs sakyti „mes", tikėdamas, kad sambūryje gimsta jėga. Panašiai graikas ir romėnas ieško asmens ryšio su kosmosu elgesio normos, etinės taisyklės. Stoikas, apibendrinantis klasikinę tradiciją, tiki tik gyvenimu „su gamta", suprasdamas gamtą kaip visuotiną ir nekintančią. „Aš", besimeldžiančio aklojo ranka, – Aristotelis dvasią vadina ranka – turi pasiekti visatos takus ir išvaryti vagą kasdienei savo tėkmei.

Renesanse, kuris toli gražu nereiškė antikinės klasikos atgaivinimo, kaip sako tie, kurie remiasi nuogirdomis, bet ją pranoko, sąmonės interpretavimas apsivertė aukštyn kojom.

Vaškinės lentelės įvaizdis neišreiškia tikrojo veiksmo. Kai žymeklis atsispaudžia vaške, mes vienodai aiškiai matome žymeklį ir jo paliktą įspaudą. Galime abu juos palyginti. Tačiau žiūrėdami į Guadaramos kalną, matome ne patį daiktą, bet jo įspaudą savy. Jei tas kalnas būtų haliucinacija, jokio skirtumo nejustume. Tad sakyti, kad esama objektų, egzistuojančių už mūsų sąmonės ribų, visada bus rizikinga prielaida. Autentišką jų žinią gauname tada, kai jie yra mūsų prote, kai juos matome, įsivaizduojame ar mąstome. Kitais žodžiais tariant, faktas, kad daiktai tam tikra prasme yra mumyse, abejonių nekelia. Priešingai, abejotinas, problemiškas yra daiktų egzistavimas ne mumyse. Absurdiška būtų įrodinėti neabejotiną faktą abejotina prielaida ar faktu. Descartes'as ryžosi didžiajai naujovei. Vienintelė patikima daiktų egzistencija yra tada, kai jie yra mąstomi. Taip miršta daiktai kaip realybės ir gimsta tik kaip *cogitationes**. Tačiau „mąstiniai" tėra skirtingos subjekto, manęs paties, *moi même, qui ne suis qu'une chose qui pense***, būsenos. Remiantis tokiu požiūriu, sąmonės ryšys turi gauti interpretaciją, priešingą antikinei. Žymeklio ir vaškinės lentelės metaforą pakeičia nauja – kontinento ir jo turinio – metafora. Daiktai į sąmonę neateina iš

* Mąstiniai (*lot.*).

** Manęs paties, kuris esu tik mąstantis daiktas (*pranc.*).

išorės, jie yra jos turinys arba idėjos. Naujoji doktrina vadinama idealizmu.

Giliau pamąsčius, sąmonė yra bendrinis daiktavardis. Esama įvairių specialių dėmesio sutelkimo formų; tačiau regėjimas ir klausa, t. y. percepcija, nėra tas pat kaip vaizduotė ar grynasis mąstymas. Antikinė filosofija pabrėžia percepciją, kuri priartina objektą prie subjekto ir leidžia jam įsispausti. Naujasis amžius, priešingai, akcentuoja vaizduotę. Vaizduotės sąmonėje objektai ne patys pas mus ateina, bet mes juos iškviečiame. Pakanka vien to, kad norime iš juodžiausios nežinios ištraukti jauną kentaurą vėjyje besiplaikstančiais karčiais ir uodega ir priversti jį šuoliuoti nerealiame pavasario ore per smaragdines pievas paskui bėglias baltas nimfas. Mūsų vaizduotė objektus kuria ir naikina, komponuoja ir skirsto. Taigi sąmonės turinys, negalintis ateiti pas mus iš išorės, – kaip kalnas gali į mane įžengti? – turi iškilti iš subjektyvių gelmių. Sąmonė yra kūryba.

Vaizduotės galių prioritetas yra būdingas naujajai epochai. Goethe priskiria pasaulio šlovę „amžinai neramiai, amžinai jaunai Jupiterio dukrai Fantazijai". Leibnitzas sumažina realybę iki monados, kurios esmę sudaro spontaniško reprezentavimo galia. Kantas priverčia savo sistemą suktis aplink *Einbildungskraft*, vaizduotę, tarsi aplink durų vyrį. Schopenhaueris sako, kad pasaulis yra mūsų reprezentavimas, didžioji fantasmagorija, nereali vaizdų, projektuojamų slaptos kosminės jėgos, uždanga. Jaunasis Nietzsche aiškina pasaulį kaip teatrinį nuobodžiaujančio dievo žaidimą. „Pasaulis yra sapnas ir dūmai amžinai nepatenkintoms akims".

Taigi „aš" sulaukė nuostabaus fortūnos pokyčio. Kaip pasakojama Rytų pasakose, vargeta prabunda princu. Leibnitzas išdrįsta pavadinti žmogų *un petit Dieu**. Kantas paverčia „aš" aukščiausiu gamtos įstatymų leidėju. Ir Fichte, kaip visada persistengdamas, nenurimsta tol, kol nepasako: „Aš" – tai viskas.

Versta iš: Ortega y Gasset J. *Obras*.
Bilbao–Madrid–Barcelona, 1932. P. 430–442.

* Mažuoju Dievu (*pranc.*).

MEDITACIJOS APIE DON KICHOTĄ

*Ist etwa der Don Quixote nur eine Posse?**

Hermann Cohen. *Ethik des reinen Willens*. S. 487.

PRELIMINARI MEDITACIJA

Virš kalvos iškyla Eskorialio vienuolynas. Nuotakų pietinį šios kalvos šlaitą pridengia ąžuolų ir uosių giraitė. Vietovė vadinasi *La Herrería***. Tamsus pastato masyvas kinta priklausomai nuo metų laiko ir nuo jo prieigas siekiančio tankumyno apdangalo, kuris žiemą būna varinis, rudenį auksinis ir tamsiai žalias vasarą. Pavasaris čia pralekia veržliai, staigiai ir neprilygstamai – lyg erotinis vaizdinys plieninėje abato dvasioje. Medžiai greitai pasidengia nauja ir vešlia skaisčios žalumos lapija; žemė dingsta po smaragdine žole, kurioje vieną dieną pasirodo geltonos saulutės, kitą – violetinės levandos. Esama nuostabios tylos vietų, tylos, kuri niekada nebūna absoliuti. Kai viskas aplinkui nutyla, nebelikus triukšmo, tuštuma turi užsipildyti, ir tada išgirstame savo širdies plakimą, kraujo tvinksnius smilkiniuose, plaučius pripildančio oro karštį, kuris po to sparčiai atlėgsta. Visa tai kelia nerimą, nes turi pernelyg konkrečią reikšmę. Kiekvienas mūsų širdies tvinktelėjimas atrodo lyg būtų paskutinis. Naujas tvinksnis gelbėtojas visada atrodo atsitiktinis ir negarantuoja kito. Dėl to priimtinesnė yra tyla, kurioje skamba grynai dekoratyvūs, nekonkrečios prasmės garsai. Taip yra šioje vietoje. Čia čiurlena skaidraus vandens srovės, o žalioje tankmėje gieda paukšteliai – žaliukės, dagiliai, volungės ir viena kita subtilioji lakštingala.

* Gal Don Kichotas yra tik bufonada? (*Vok.*)

** Kalvė (*isp.*).

Vieną iš šio greitakojo pavasario popiečių einant *La Herrería* link man kilo tokios mintys.

I

Giria

Kiek medžių sudaro girią? Kiek namų – miestą? Puatjė žemdirbys dainavo:

La hauteur des maisons
*empêche de voir la ville**,

ir vokiečių patarlė patvirtina, kad medžiai neleidžia matyti girios. Giria ir miestas yra du savo esme gilūs dalykai, ir tam gilumui lemta iškilti į paviršių, jeigu jis nori apsireikšti.

Dabar aplink mane stovi beveik du tuzinai tvirtų ąžuolų ir grakščių uosių. Ar tai yra giria? Žinoma, ne; tai tik girios medžiai, kuriuos matau. Tikroji giria susideda iš medžių, kurių nematau. Giria yra nematoma natūra – dėl to visose kalbose jos pavadinimas išsaugo paslaptingumo aureolę.

Dabar galiu atsikelti ir žengti vienu iš tų klaidžių takelių, kuriuose matau purpčiojančius strazdus. Anksčiau matytus medžius pakeis kiti analogiški. Taip giria skaidysis, dalysis į grupes, ryškėjančias viena po kitos. Tačiau niekad nerasiu jos ten, kur esu. Giria sprūsta iš akių.

Kai pasiekiame vieną iš tų tankmės paliktų šviesos properšų, mums atrodo, kad čia ką tik ant akmens sėdėjo žmogus, pasirėmęs alkūnėmis į kelius, delnais suėmęs smilkinius, bet mums besiartinant jis ką tik pakilo ir nuėjo. Manome, kad tas žmogus, trumpam nuėjęs pasivaikščioti, vėl tokia pačia poza sėdi kažkur netoli mūsų. Jei pasiduosime troškimui jį užklupti – tai girios vidurio traukos jėgai, veikiančiai visus, kurie į ją įsibrauna, – scena kartosis be perstojo.

* Namų aukštumas trukdo matyti miestą (*pranc.*).

Giria visada yra tolėliau nei ten, kur mes esame. Ten, kur esame mes, ji ką tik būna nuėjusi ir palikusi dar visai neseną pėdsaką. Senoliai, kurie savo emocijų siluetams suteikdavo kūniškas gyvas formas, apgyvendino girias greitakojėmis nimfomis. Tai labai tikslu ir išraiškinga. Bevaikštinėdami pabandykite greitai nukreipti žvilgsnį į tankmės properšą ir pastebėsite oro virptelėjimą, kuris užpildo likusią tuštumą tarytum prabėgus besvoriam nuogam kūnui.

Bet kurioje girios vietoje giria yra galimybė. Ji yra vienas iš takelių, kuriuo galėtume eiti; šaltiniuota vietovė, iš kur silpnas garsas pasiekia mus ir patenka į tylos glėbį ir kurią galėtume rasti už kelių žingsnių; ataidinčios giesmių trelės, tolumoje atliekamos paukščių, tupinčių ant šakų, po kuriomis galėtume pasėdėti. Giria yra visuma galimų mūsų veiksmų, kurie realizuoti prarastų tikrąją vertę. Visa tai, ką matome šalia savęs girioje, yra tik pretekstas paslėpti ir atitolinti likusią jos dalį.

II

Giluma ir paviršius

Galbūt kartojant frazę „per medžius negalime matyti girios", nesuvokiama tikroji jos reikšmė. Tada sąmojis, esantis šiame sakinyje, nukreipia savo smaigalį į tą, kuris tai sako.

Per medžius negalime matyti girios, ir dėl to iš tiesų giria egzistuoja. Matomų medžių misija yra paversti nematomais likusius medžius, ir tik kai suvokiame, kad matomas peizažas slepia nematomus peizažus, jaučiamės esą girioje.

Būti nematomam, pasislėpusiam yra ne neigiama, bet teigiama savybė, kuri susidūrusi su daiktu jį pakeičia, padaro naują daiktą. Šia prasme būtų absurdiška bandyti pamatyti girią, kaip skelbia aukščiau minėta frazė. Giria yra giria dėl to, kad yra nematoma.

Tai gera pamoka tiems, kurie nemato, kokią daugybę vienodai gerbtinų ir reikalingų tikslų apima pasaulis. Esama dalykų, kurie iškilę viešumon žūsta arba praranda savo vertę, o paslėpti ar nutylėti pasiekia pilnatvę. Esama žmonių, kurie visiškai atsiskleidžia užimdami antrareikšmę vietą, o siekdami užimti pirmą planą, sunaikina visą savo vertę. Viename šiuolaikiniame romane pasakojama apie nelabai protingą, bet ypatingu moraliniu jautrumu apdovanotą berniuką, kuris klasėje užimdamas paskutinę vietą guodžia save galvodamas: „Galų gale kas nors juk turi būti paskutinis!" Tai taiklus pastebėjimas, galintis nurodyti mums kelią. Tiek pat kilnumo reikia būnant paskutiniam ir būnant pirmajam, nes pabaiga ir pradžia yra vienodai reikalingi dydžiai vienas kitam ir pasauliui.

Kai kurie žmonės nenori pripažinti gilumos ir reikalauja, kad gylis atsiskleistų taip pat kaip paviršius. Nepripažindami įvairių aiškumo rūšių, jie remiasi išskirtinai paviršiniu aiškumu. Jie nepastebi, kad gyliui yra būdinga slėptis po paviršiumi ir apsireikšti tik per jį, pulsuojant po juo.

Nepripažinti, kad kiekvienas dalykas turi savo ypatingas savybes, o ne tai, ką mes norime jam priskirti, mano manymu, yra esminė klaida, sakyčiau, kardinali klaida, nes ją kildinu iš meilės trūkumo. Nieko negali būti labiau neteisėta kaip dėl mūsų potraukių ir aklumo sumažinti pasaulį, sumenkinti tikrovę, vaizduotėje sunaikinti bet kokias jos dalis.

Taip atsitinka, kai norima, kad giluma pasirodytų tokiu pačiu būdu kaip paviršius. Ne; kai kurie dalykai mums parodo tik tai, ko reikia, kad susivoktume, jog savyje jie kažką slepia.

Šiai tiesai įrodyti nebūtina griebtis abstrakcijos. Visų giluminių dalykų padėtis analogiška. Materialūs objektai, pavyzdžiui, mūsų matomi ir liečiami, turi trečią matmenį, kuris nurodo jų gylį, vidų. Tačiau šio trečio matmens nei matome, nei liečiame. Suprantama, daiktų paviršiuje randame aliuzijas į tai, kas juose glūdi; bet tas vidus niekada neiškyla į paviršių ir netampa akivaizdus kaip objekto išorė. Veltui

bandytume suskaidyti į paviršinius sluoksnius trečiąjį matmenį: kad ir kokie atsargūs bus pjūviai, sluoksniai visada turės tam tikrą storį, t. y. gylį, nematomą ir nelytimą vidų. Taip gausime tokius subtilius sluoksnius, kad žvilgsnis prasiskverbs pro juos kiaurai, ir tada nematysime nei gylio, nei paviršiaus, tik tobulą skaidrumą arba tai, kas jam prilygsta: nieko. Taigi kaip gilumai yra reikalingas paviršius, po kuriuo ji galėtų slėptis, taip ir paviršiui arba išorei reikalinga tai, kas slypėtų po ja ir ką ji galėtų dengti.

Ši visuotinė tiesa nėra tokia jau nepritaikoma. Esti žmonių, kurie viską nori matyti taip aiškiai kaip šį apelsiną prieš savo akis. Ir jei žiūrėjimą jie supranta tik kaip jutiminę funkciją, tai nei jie, nei kas kitas niekada nėra matę apelsino. Apelsinas yra sferinis kūnas, taigi turi priekinę ir atvirkštinę pusę. Negi jie nori vienu metu pamatyti priekinę ir atvirkštinę apelsino dalį? Akimis matome tik vieną apelsino pusę, tačiau jutimine forma visas vaisius niekada nepasirodys: didesnė apelsino dalis yra paslėpta nuo mūsų akių.

Nereikia griebtis subtilių ir metafizinių objektų, kad parodytume, jog daiktai reiškiasi skirtingais būdais, bet kiekvienas savo tvarka. Aišku yra ne tik tai, kas matoma. Taip pat aiškiai pastebime trečią kūno matmenį kaip ir kitus du, tačiau jei nebūtų kito būdo matyti, tik pasyvus tiesus žvilgsnis, daiktai arba tam tikros jų savybės mums neegzistuotų.

III

Upeliai ir volungės

Dabar mąstymas lyg dialektinis faunas persekioja bėglią nimfą – girios esmę. Mąstymas jaučia beveik erotinį pasitenkinimą liesdamas nuogą idėjos kūną.

Pripažindami išsprūstančią, visada nesančią, visada pasislėpusią girios prigimtį – galimybių rinkinį, – neturime iki galo išreikštos girios idėjos. Jei giluma ir slaptumas mums

egzistuoja, turi pasireikšti, ir pasireikšti taip, kad neprarastų gilumos ir slaptumo savybės.

Kaip minėjau, gilumai neišvengiamai lemta atsiskleisti paviršiniais būdais. Pažiūrėkime, kaip tai atsitinka.

Šis vanduo, tekantis prie mano kojų, švelniai skundžiasi susidurdamas su gargždu ir formuoja lenktą krištolinę atšaką, juosiančią šio ąžuolo šaknis. Ką tik į ąžuolą nutūpė volungė lyg karaliaus duktė į rūmus. Volungė suklinka, taip muzikaliai, lyg tai būtų lakštingalos giesmės dalelė. Trumpas ir netikėtas garsas akimirką užpildo visą juntamą girią. Taip pat staiga ir visą mūsų sąmonę persmelkia skausmingas tvinksnis.

Girdžiu šiuos du garsus: bet jie nėra vieninteliai. Tai yra tik skambesio linijos arba taškai, kurie iš daugybės susipynusių kitų garsų ir triukšmo išsiskiria savo natūralia pilnatve ir ypatingu spindesiu.

Jei nukreipiu dėmesį nuo tupinčios virš mano galvos volungės giesmės ir nuo čiurlenančio prie mano kojų vandens į kitus garsus, iš naujo susiduriu su volungės giesme ir čiurlenimu vandens, kuris teka savo nelygia vaga. Tačiau kas atsitinka šiems naujiems garsams? Neabejodamas atpažįstu vieną iš jų kaip volungės giesmę, tačiau jam trūksta spindesio, intensyvumo; ore nebeskardena energingi kirčiai, aplinka nebeužpildoma kaip anksčiau, ji traukiasi slapčiomis, baikščiai. Atpažįstu ir naują versmės raudą; tačiau oi, kaip skaudu jos klausytis. Ar tai silpna srovelė? Skambesys primena anksčiau girdėtąjį, bet yra labiau trūkčiojantis, graudus, ne toks turtingas vidinių garsų, tarytum prislopintas, neaiškus; retkarčiais jam neužtenka jėgų pasiekti mano ausis; tai varganas, silpnas, pakeliui nykstantis šnaresys.

Taip reiškiasi šie nauji garsai, jie visi – natūralūs įspūdžiai. Juos išklausęs, ryžtuosi aprašyti – ką dabar ir darau – jų reiškimąsi. Rimtai nesvarstydamas įtraukiu juos – vos girdimus – į idealios interpretacijos aktą ir nustumiu nuo savęs: girdžiu juos iš tolumos.

Jei suvokčiau juos pasyviai, abi šios garsų poros būtų vienodai girdimos ir artimos. Tačiau skirtinga abiejų porų garsinė kokybė skatina mane jas atidalyti ir priskirti joms savitas ypatybes. Tai aš suteikiu joms virtualią plėtotę: jei to nedaryčiau, skirtumas išnyktų, ir viskas atsidurtų viename plane.

Vadinasi, tolumas yra tam tikrų besireiškiančių dalykų virtuali savybė, kurią jie įgyja tik subjekto dėka. Garsas nėra tolimas, tokį jį padarau aš.

Analogiškos refleksijos tinka ir kalbant apie vizualų medžių tolį, apie girios širdies ieškančius takelius. Tolimo plano gylis egzistuoja mano dėka, nes jis gimsta iš santykių struktūros, kurią mano protas sukuria tarp vienų ir kitų jutimų.

Vienai tikrovės daliai nereikia jokių pastangų – tereikia atverti akis ir ausis – tai yra grynų įspūdžių pasaulis. Vadinkime jį matomu pasauliu. Tačiau esama transpasaulio, sudaryto iš įspūdžių struktūrų, ir nors, palyginus su anuoju, jis yra latentinis, tai neleidžia laikyti jį mažiau realiu. Žinoma, kad šis aukštesnis pasaulis mums egzistuotų, reikia atverti daugiau nei akis, įdėti daugiau pastangų, tačiau šios pastangos tikroviškumo jam nei atima, nei suteikia. Giluminis pasaulis yra toks pat aiškus kaip ir paviršinis, tik reikalauja iš mūsų šiek tiek daugiau.

IV

Transpasauliai

Ši palaiminga giria, suteikusi mano kūnui sveikatos, davė dvasiai reikšmingą pamoką. Tai didžiulė giria: sena kaip visi tikri mokytojai, griežta ir įvairialypė. Be to, praktikuojanti aliuzinę pedagogiką, pasižyminčią delikatumu ir gilumu. Jei kas nori pasakyti mums tiesą, nereikia jos atskleisti: pakanka užsiminti apie ją trumpu gestu, ore pratęsiančiu idealią trajektoriją, kuria mes patys ateitume iki tos tiesos šaknų. Kartą atrastos tiesos įgyja utilitarinį apvalkalą; jos domina

mus jau nebe kaip tiesos, bet kaip naudingi receptai. Tiesai būdingas staigus prašviesėjimas esti tik jos atradimo akimirką. Todėl graikiškas jos atitikmuo *aletheia* reiškia iš esmės tą patį, ką vėliau reiškė žodis *apocalypsis* – t. y. atradimą, atvėrimą, net atidengimą, šydo ar apdangalo nuėmimą. Kas nori išdėstyti mums tiesą, turi padaryti taip, kad ją atrastume patys.

Giria išmokė, kad esama pirmo realybės plano, kuris veikia mane gan žiauriu būdu: tai juntamos spalvos, garsai, malonumas ir skausmas. Čia mano situacija yra pasyvi. Tačiau už šio realybės plano pasirodo kiti kaip aukštesnių kalnų siluetai, įveikus pirmąsias aukštumas. Iškilę vieni virš kitų, nauji realybės planai, vis gilesni, vis įtaigesni, laukia, kada į juos įkopsime, kada įsiskverbsime. Tačiau šios aukštesniosios realybės yra daug išmintingesnės; jos nepuola mūsų lyg grobio. Priešingai, kad jas pamatytume, iškelia mums vieną sąlygą: turime trokšti jų egzistavimo ir jų siekti. Jos tarytum priklauso nuo mūsų valios. Mokslas, menas, teisingumas, etiketas, religija yra realybės orbitos, kurios nepavergia mūsų taip barbariškai kaip alkis ar šaltis; jos egzistuoja tik tiems, kurie jų nori.

Kai giliai tikintis žmogus sako, kad mato Dievą žiūrėdamas į žydinčią pievą ir įgaubtą nakties veidą, jis nekalba metaforiškiau, nei kalbėtų apie matytą apelsiną. Jei nebūtų kitokio žiūrėjimo, tik pasyvus, pasaulis virstų šviečiančių taškų chaosu. Tačiau, be pasyvaus žiūrėjimo, esama aktyvaus žiūrėjimo, kuris interpretuoja žiūrėdamas ir žiūri interpretuodamas; žiūrėjimas pavirsta matymu. Platonas surado šiam regėjimui, kuris yra žvilgsnis, nuostabų žodį: *idėjos*. Tad trečiasis apelsino matmuo yra idėja, o Dievas yra paskutinis pievos matmuo.

Ne ką mažiau misticizmo turi ir pasakymas, kad matome išblukusią spalvą. Kokią spalvą matome, kai ją matome išblukusią? Prieš save matome mėlyną spalvą *kaip* buvusią ryškesnę mėlyną spalvą, ir šis buvusios ir esamos spalvos matymas yra aktyvus žiūrėjimas, kuris neegzistuoja veidrodžiui, tai *idėja*. Spalvos išnykimas ar nublukimas yra nauja virtuali

savybė, kuri atsiranda suteikdama jai tarsi laikiną gilumą. Be jokio diskurso vienintelėje ir staigioje vizijoje atrandame spalvą ir jos istoriją, tvaskėjimo valandą ir dabartinį nuosmukį. Akimirksniu ir mumyse tarsi atsikartoja tas pats nuokrytis, menkėjimas; todėl matydami nublukusią spalvą viduje jaučiame lyg kokį sunkumą.

Gilumo matmuo, tebūnie jis erdvės ar laiko, regimas ar girdimas, visada reiškiasi paviršiuje. Paviršius turi dvi vertes: vieną, kai žiūrime į jį kaip į materiją, o antrą – kai matome jo kitą – virtualų gyvenimą. Pastaruoju atveju paviršius tarsi leidžiasi į gylį, nepaliaudamas būti paviršiumi. Tai vadiname rakursu.

Rakursas yra vizualaus gylio instrumentas; tai išskirtinis atvejis, kai paprastas žiūrėjimas susilieja su grynai intelektiniu aktu.

V

Restauracija ir erudicija

Aplink mane stūksanti giria atveria savo plačius sparnus. Rankose laikau knygą „Don Kichotas", idealią giria.

Čia yra kitas gylio atvejis: knygos, šios didžiosios knygos atvejis. „Don Kichotas" yra puikus knygos-rakurso pavyzdys.

Vieną ispanų gyvenimo epochą „Don Kichoto" gilumo nebuvo norima pripažinti. Ši epocha istorijoje siejama su restauracijos vardu. Jos metu Ispanijos širdies tvinksnių per minutę buvo mažiausiai.

Leiskite pakartoti žodžius apie šį mūsų kolektyvinės egzistencijos tarpsnį, ištartus kita proga: „Kas yra restauracija? Pasak Cánovaso, tai Ispanijos istorijos tęsinys. Blogas ženklas Ispanijos istorijai, jei restauracija laikoma jos teisėtu pratęsimu! Laimė, kad viskas yra priešingai. Restauracija reiškia nacionalinio gyvenimo pristabdymą. Pirmąjį XIX a. penkiasdešimtmetį ispanams trūko kompleksiškumo,

refleksijos, intelektinės pilnatvės, tačiau egzistavo drąsa, pastangos, dinamiškumas. Jei šio pusšimčio metų apmąstymus ir knygas sudegintume ir pakeistume jų autorių biografijomis, išloštume šimtu procentų. Pavyzdžiui, Riego* ir Narváezas** kaip mąstytojai, tiesą sakant, yra nevykėlių pora, tačiau kaip gyvos būtybės – jie du liepsningi pastangų blyksniai.

Apie 1854 metus – kai pogrindyje prasideda restauracija – virš liūdno Ispanijos veido pradeda blėsti energijos liepsnų atšvaitai; dinamiškumas leidžiasi žemyn lyg savo parabolę bebaigiąs artilerijos sviedinys; ispaniškas gyvenimas grįžta į save, palikdamas vietoj savęs tuštumą. Restauracija ir buvo gyvenimas savo paties tuštumoje.

Tobulesnės ir harmoningesnės dvasios tautose po dinamiškos epochos gali eiti vaisinga ramybės, taikos ir ekstazės epocha. Intelektas yra įgaliotas skatinti ir organizuoti ramius ir statiškus interesus, tokius kaip gera valdžia, ekonomika, priemonių, technikos daugėjimas. Tačiau mūsų tauta visada pasižymėjo daugiau narsa nei protu.

Ispaniškas gyvenimas, atvirai prisipažinkime, iki šiol buvo įmanomas tik kaip dinamizmas.

Kai mūsų tauta nustoja būti dinamiška, ji iškart krenta į giliausią letargą ir neatlieka jokios kitos gyvybinės funkcijos, tik sapnuoja, kad gyvena.

Dėl to atrodo, kad restauracijos metu nieko netrūksta. Čia yra didingi valdžios vyrai, didingi mąstytojai, didingi generolai, didingos partijos, dideli pasiruošimai, dideli mūšiai: mūsų kariuomenė Tetuane kariauja su maurais taip pat kaip Gonzalo de Córdoba*** laikais; ieškodami šiaurinio priešo, mūsų laivai skrodžia jūras kaip Pilypo II laikais; Pereda yra

* Rafael de Riego y Núñez (1785–1823) – generolas, Ispanijos revoliucionierius.

** Ramón María Narváez (1800–1868) – generolas, keturis kartus buvęs valdžioje, paskutinį kartą nuverstas.

*** Hernández Gonzalo de Córdoba (1453–1515) – ispanų karvedys, nugalėjęs maurus Granadoje.

3. 1217

Hurtado de Mendoza*, o Echegaray kūryboje vėl atgimsta Calderónas. Tačiau visa tai vyksta sapno orbitoje; tai gyvenimo įvaizdis, kuriame realus yra tik pats įsivaizdavimo aktas. Restauracija, ponai, yra fantomų panorama, o Cánovasas – didysis fantasmagorijos impresarijus"[1]. Ar tai įmanoma, ar tai įmanoma, kad visa tauta būtų patenkinta tokiomis netikromis vertybėmis? Skaičių pasaulyje matavimo vienetas yra mažiausias skaičius, o vertybių pasaulyje matavimo vienetas yra aukščiausios vertybės. Tik lyginant su vertingiausiais vienas ar kitas dalykas gali būti vertingas. Kuo toliau į perspektyvą tolsta aukščiausios vertybės, tuo arčiau jų laikosi tos, kurios jomis seka. Žmogaus širdis netoleruoja puikumo ir tobulumo tuštumos. Tą patį, tik kitais žodžiais, sako sena patarlė: „Aklųjų žemėje ir vienaakis karalius". Dabar rangus automatiškai užima kaskart vis mažiau jų verti daiktai ir žmonės.

Restauracijos metu dingo jutimiškumas viskam, kas yra tikrai tvirta, aukšta, pilna ir gilu. Jis nusilpo virpėdamas prieš laikiną genialumą. Tai buvo, kaip pasakytų Nietzsche, vertybinių instinktų paleistuvystės etapas. Didingumas nebuvo jaučiamas kaip didingumas; grynumas nejaudino širdžių: tobulumo ir išskirtinumo savybė šiems žmonėms buvo nematoma kaip ultravioletinis spindulys. Ir neišvengiamai vidutinybės bei paviršutiniškumo svoris didėjo. Vilnos kuodelis pūtėsi kaip kalnas, ir Núñez de Arce** atrodė esąs poetas.

Pastudijuokite to meto literatūros kritiką, atidžiai perskaitykite Menéndez y Pelayo, Valera, ir perspektyvos trūkumas taps aiškus. Atvirai kalbant, šie žmonės plojo vidu-

* Diego Hurtado de Mendoza (1503–1575) – ispanų diplomatas, poetas ir istorikas. Atnešė į Ispaniją renesansinę italų poeziją. Svarbiausias kūrinys – „Granados karas", 1527.

1 „Sena ir nauja politika".

** Gaspar Núñez de Arce (1834–1903) – ispanų rašytojas ir valstybės veikėjas.

tinybei, nes neturėjo patirties[2]. Sakau „patirties", nes genialumas nėra ditirambiškos kalbos raiškumas; tai eksperimentinis atradimas, religinės patirties reiškinys. Schleiermacheriui religijos esmė yra tyras ir nuoširdus priklausomybės jausmas. Žmogus, tapęs labai artimas pats sau, jaučiasi skraidąs visatoje be jokio dominavimo nei sau, nei kitiems; jis jaučiasi absoliučiai priklausomas nuo kažko – vadinkite tą kažką kaip norite. Sveikas protas įsitraukia į savo lektūrą arba į gyvenimą dėl *absoliutaus* pranašumo jausmo – kitaip tariant, randa kūrinį, charakterį, kurio ribos išsiplečia po visą mūsų supratimo orbitą. Maksimalių vertybių simptomas yra beribiškumas[3]. Ar esant tokioms aplinkybėms galima tikėtis, kad Cervantesas užims deramą vietą? Mat dieviškoji knyga buvo meistriškai sumaišyta su mūsų vienuoliais mistikais, su mūsų audringais dramaturgais, su mūsų lyrikais – bežiedėmis dykvietėmis.

Be abejo, „Don Kichoto" gilumas, kaip ir apskritai gilumas, toli gražu nėra akivaizdus. Panašiai kaip esama žiūrėjimo, kuris yra matymas, esama skaitymo, kuris yra *intelligere*, arba vidinis, mąstantis skaitymas. Tik taip skaitant išryškėja gilioji „Don Kichoto" prasmė. Deja, vieną atvirumo valandą iškilių restauracijos veikėjų nuomonės sutapo ir mąstymą jie apibūdino tokiais žodžiais: „Mąstyti – vadinasi, ieškoti penktos katino kojos".

[2] Šie žodžiai nereiškia mano įnoringos paniekos abiem autoriams, nes tai būtų nekorektiška. Jie tik parodo nemažą jų kūrybos trūkumą, nors joje yra ir nemažai vertybių.

[3] Neseniai vieną pavasario popietę, einant Estremadūros slėniu su plačiu alyvmedžių gamtovaizdžiu, kuriam unciją dramatiškumo suteikė iškilmingas erelio skrydis ir mėlynas Gatos kalnyno vingis tolumoje, mano mielas bičiulis Pío Baroja norėjo įtikinti mane, kad žavimės tik tuo, ko nesuprantame, kad žavėjimasis yra nesupratimo pasekmė. Jam nepavyko manęs įtikinti, ir ne dėl to, kad tai buvo jis, vargu ar įtikintų ir kitas. Taip, esama nesupratimo žavėjimosi akto šaknyse, tačiau tai yra pozityvus nesupratimas: kuo daugiau suprantame genialumą, tuo daugiau dar reikia suprasti.

VI

Viduržemio kultūra

Įspūdžiai formuoja išorinį kilimą, kuriame tarsi prasideda idealūs keliai, vedantys į kitą, gilesnę realybę. Meditacija yra judesys, kuriuo paliekame paviršių lyg kietos žemės krantus ir slystame subtilesniu elementu, kuriame nėra materialių atramos taškų. Į priekį judame remdamiesi patys į save, sustodami tik savo pastangomis besvorių formų kupiname eteriniame pasaulyje. Mus lydi vienintelis įtarimas, kad nors truputį susvyravus viskas kartu su mumis nugarmės į dugną. Medituojant dvasia turi išlaikyti įtampą, o tai yra skausminga ir viską apimanti pastanga. Medituodami mes atveriame naują kelią minčių raizgalynėje, atskiriame vienas sąvokas nuo kitų, skverbiamės žvilgsniu į neapčiuopiamą jų tarpelį ir sudėlioję viską į savo vietas nurodome idealius šaltinius, kurie neleidžia vėl viskam susimaišyti. Taip galime vaikštinėti ir vaikštinėti po šiuos skaisčių ir spindinčių kontūrų idėjų peizažus.

Tačiau yra žmonių, kurie nesugeba realizuoti šių pastangų. Priversti irkluoti idėjų jūroje, jie suserga intelektine jūros liga. Uždarykite juos susipynusių sąvokų maišatyje, ir jie niekur neras išėjimo, aplink matys tik didelę painiavą, bežadę slogią miglą.

Būdamas mažas ir kupinas tikėjimo, skaičiau Menéndez y Pelayo knygas. Tose knygose dažnai kalbama apie „germaniškas miglas", kurioms autorius stato priešpriešiais „lotynišką skaidrumą". Viena vertus, aš buvau didžiai pamalonintas, kita vertus – labai užjaučiau tuos vargšus šiaurės žmones, priverstus gyventi rūke.

Manęs niekada nenustojo stebinti, kaip kantriai milijonai žmonių tūkstančius metų kentė liūdną savo likimą be jokių skundų ir net su tam tikru pasitenkinimu.

Vėliau supratau, kad tai yra vienas iš netikslumų, kurie nuodija mūsų nelaimingą tautą. Nėra jokių „germaniškų miglų"

ar „lotyniško skaidrumo". Yra tik du žodžiai, kurie jei kažką ir reiškia, tai tik savanaudišką klaidą.

Iš tiesų germaniška kultūra iš esmės skiriasi nuo lotyniškosios: pirmoji yra giluminės tikrovės kultūra, o antroji – paviršinė kultūra. Kitaip tariant, du skirtingi visos Europos kultūros dydžiai. Tačiau tarp jų nėra skaidrumo skirtumo.

Prieš bandydami pakeisti vieną antitezę: „skaidrumas – miglotumas" kita: „paviršius – giluma", turime užakinti klaidos šaltinį. Mes klaidingai suprantame žodžius „lotynų kultūra".

Čia kalbama apie auksinę iliuziją, kuri tūno mumyse ir kuria nesėkmės valandą guodžiasi prancūzai, italai ir ispanai. Mūsų silpnumas yra tas, kad tikime esą dievų vaikai; lotynizmas yra genealoginis akvedukas, kurį nutiesiame tarp savų venų ir Dzeuso inkstų. Mūsų lotyniškumas yra pretekstas ir veidmainystė; Roma širdies gilumoje mums menkai terūpi. Septynios kalvos prie Egėjo jūros tėra patogiausia vieta žiūrėti į šlovingą spindesį, į dieviškų spindulių centrą: Graikiją. Tai ir yra mūsų iliuzija: tikime esą helėniškos dvasios paveldėtojai.

Prieš penkiasdešimt metų apie Graikiją ir Romą buvo kalbama kaip apie dvi klasikines tautas. Nuo to laiko filologija pažengė toli į priekį ir išmoko kruopščiai atskirti gryną esmę nuo barbariškų imitacijų bei painiavos.

Kiekvieną dieną Graikija vis energingiau patvirtina savo *hors ligne** poziciją pasaulio istorijoje. Tokia privilegija pagrįsta konkrečiais nuopelnais: Graikija atrado esmines Europos kultūros temas, ir europinė kultūra yra pagrindinis istorijos veikėjas, kol neatsiranda iškilesnių.

Kiekvienas naujas žingsnis istoriniuose tyrinėjimuose vis labiau nuo Graikijos atskiria Rytų pasaulį, mažindamas tiesioginę jo įtaką helenams. Kita vertus, ryškėja romėnų nesugebėjimas atrasti klasikines temas; jie nebendradarbiavo su Graikija, priešingai, niekada jos nesuprato. Aukščiausia

* Trojos arklio (*lot.*).

Romos kultūra yra visiškas atspindys – tarytum vakarietiškas Japonijos atvejis. Roma išlaikė tik institucijų teisę, tačiau dabar aišku, kad ir teisė buvo perimta iš Graikijos.

Subyrėjus inkaro grandinei, laikiusiai Romą prie Pirėjo, savo neramumu garsios Jonijos jūros bangos perkėlė ją į Viduržemio jūros pakrantę, kaip iš namų išvejamą įsibrovėlį. Ir dabar matome, kad Roma yra paprasčiausia viduržemio tauta.

Ši nauja sąvoka pakeičia klaidingą ir painią lotynų kultūros sąvoką: esama ne lotynų, o viduržemio kultūros. Keleto šimtų metų pasaulio istorija ribojasi šios vidaus jūros žemuma; tai pakrančių istorija, į kurią įeina arčiausiai prie jūros esančios tautos nuo Aleksandrijos iki Kalpės, nuo Kalpės iki Barselonos, Marselio, Ostijos, Sicilijos, Kretos[4].

Savitos kultūros banga prasideda greičiausiai Romoje ir iš ten vidurdienio saulės dieviško plevenimo lydima pasklinda po visą pakrantės juostą. Tačiau tai galėjo atsitikti bet kurioje kitoje šios pakrantės vietoje. Vienu metu sėkmė buvo besuteikianti iniciatyvą kitam miestui: Kartaginai. Šiuose didinguose karuose – mūsų jūra savo nesuskaičiuojamuose atspindžiuose saugo saulėje spindinčių kruvinų kardų prisiminimą, – šiuose didinguose karuose kovojo dvi iš esmės identiškos tautos. Vėlesniųjų amžių veidas tikriausiai nebūtų labai pasikeitęs, jei pergalė iš Romos rankų būtų perėjusi Kartaginai. Abi šios tautos turėjo tos pačios absoliučios distancijos heleninę dvasią. Geografinė jų padėtis buvo lygiavertė, o didieji prekybos keliai dar nebuvo nusistovėję. Dvasiniai jų poreikiai taip pat buvo panašūs: tos pačios idėjos klaidžiojo tais pačiais mentaliniais keliais. Savo viduržemiškos prigimties gelmėse galėtume sukeisti Scipioną su Hanibalu vietomis ir patys to nepastebėtume.

Tad nieko keisto, jei atrandame panašumų tarp šiaurės Afrikos ir pietų Europos miestų institucijų.

[4] Mano manymu, viduržemio, o ne lotynų, kultūros gimimas yra istorinė kretiškos ir graikiškos kultūros santykių problema. Kretoje gimsta rytietiška civilizacija ir prasideda kita, tačiau ne graikiška. Būdama kretiška, Graikija nebuvo heleniška.

Šios pakrantės – tai jūros dukros, kurios priklauso jai ir gyvena atsukusios nugaras žemynui. Jūra apibrėžia krantų identiškumą.

Noras suskaldyti viduržemišką pasaulį, priskiriant šiaurės ir pietų pakrantėms skirtingas vertybes, yra istorinės perspektyvos klaida. Europos ir Afrikos idėjos, du didžiuliai konceptualios traukos centrai, pripildė istorikų galvas minčių apie minėtas pakrantes. Nebuvo pastebėta, kad nei Europa, nei Afrika dar neegzistavo, kai viduržemiškoji kultūra jau buvo realybė. Europa prasideda tada, kai į vieningą istorinio pasaulio mechanizmą visapusiškai įsilieja germanai. Afrika tada užgimsta kaip ne Europa, kaip το ἕτερον*.

Germanizavus Italiją, Prancūziją ir Ispaniją, jau nebelieka grynos viduržemiškos kultūros, ji tampa daugiau ar mažiau germaniška.

Prekybos keliai suka į šalį nuo vidaus jūros ir lėtai krypsta tvirtos Europos žemės link: Graikijoje gimusios mintys plėtojamos Germanijoje. Po ilgo sapno platoniškos idėjos pabunda Galilėjaus, Descartes'o, germanų Leibnitzo ir Kanto galvose. Eschilo dievas, labiau etiškas negu metafiziškas, grubiai ir ryžtingai išryškėja Liuterio asmenyje; gryna antikinė demokratija – Rousseau, ir Partenono mūzos, ištisus šimtmečius neliestos, vieną dieną apsireiškia germaniškos kilmės florentiečiams Donatello ir Michelangelo.

VII

Ką kapitonas pasakė Goethe'i

Kalbėdami apie savitą kultūrą, turime galvoti ir apie subjektą, kuris ją sukūrė, – tautą. Nėra abejonės, kad kultūros genijų įvairovė reiškia fiziologinį skirtumą, iš kurio ir kyla viena ar kita kultūros forma. Tačiau reikia pažymėti, kad

* Kitkas (*gr.*).

nepaisant jų tarpusavio ryšio iš tiesų tai du skirtingi klausimai. Pirmasis – specifinių istorinių produktų tipų – mokslo, meno, papročių ir t. t. – sukūrimas, o antrasis – kiekvieno iš jų anatominės ar biologinės schemos paieškos.

Šiandien mes visiškai neturime priemonių fiksuoti priežasties ir pasekmės ryšių tarp tautų kaip organinių konstitucijų ir tautų kaip istorinių vienetų, kaip intelektualių, emocinių, meninių, juridinių ir t. t. tendencijų. Turime pasitenkinti, o tai jau nėra taip mažai, tik aprašomąja operacija klasifikuodami istorinius faktus arba produktus pagal jų stilių ir apibendrinančią idėją.

Sąvoka „viduržemio kultūra" neturi nieko bendra su etninio ryšio problema tarp žmonių, kurie gyveno anksčiau ir gyvena dabar vidaus jūros pakrantėse. Kad ir kokie artimi jie būtų, dvasinė jų veikla yra skirtingo pobūdžio, priklausančio nuo graikiškos arba germaniškos įtakos. Būtų naudinga bandyti rekonstruoti pirminius bruožus, elementarias moduliacijas, sudarančias viduržemio kultūrą. Tai darant, nereikėtų painioti pirminių bruožų su tuo, ką germaniškasis potvynis paliko tautose, kurios tik kelis šimtmečius buvo grynai viduržemiškos.

Tepadaro tokį tyrimą filologas, turintis gilų mokslo suvokimą: man svarbiausia buvo paminėti šią savybę, būdingą tariamam lotyniškumui, o dabar ir viduržemiškumui, – skaidrumą.

Kaip savo šnabždesiais man pasakė giria, nesama absoliutaus skaidrumo; kiekvienas realybės planas arba sritis turi savo prigimtinį skaidrumą. Prieš nusakant viduržemio regionui būdingą skaidrumą, reikėtų paklausti, ar viduržemio produkcija yra beribė: noriu pasakyti, ar mes, pietiečiai, leidome laisvai lietis mūsų namų šviesai.

Atsakymas yra vienareikšmis: viduržemio kultūra negali oponuoti savo produktais germaniškam mokslui – filosofijai, mechanikai, biologijai. Grynumo laikais – pradedant Aleksandru ir baigiant barbarų invazija – niekas tuo neabejojo. O po to? Su kokia garantija galime kalbėti apie lotynus

arba viduržemiečius? Italija, Prancūzija, Ispanija yra prisisunkusios germaniško kraujo. Iš tiesų esame negrynos tautos; mūsų venomis teka tragiškas fiziologinis prieštaravimas. Todėl Houstonas Chamberlainas galėjo kalbėti apie chaotiškas tautas.

Palikdami nuošalyje šią gan keblią etninę problemą ir peržvelgdami ideologinę produkciją, sukurtą mūsų žemėje nuo viduramžių iki šių dienų – sąlyginai vadinkime ją viduržemiška produkcija, – atrasime tik dvi ideologines viršūnes, galinčias varžytis su milžiniškomis Germanijos aukštikalnėmis: tai italų renesanso mąstymas ir Descartes'as. Pripažinę, kad abu šie istoriniai fenomenai iš esmės nepriklauso germanų kapitalui, kaip, beje, aš pats manau, atrasime juose visas vertes, išskyrus skaidrumą. Leibnitzas, Kantas ar Hegelis yra sudėtingi, bet aiškūs kaip pavasario rytas; Giordano Bruno ir Descartes'as galbūt nėra tokie sudėtingi, tačiau yra labai painūs.

Jei nusileisime iš šių aukštybių į viduržemio ideologijos atšlaitę, atrasime, kad mūsų „lotyniškiems" mąstytojams yra būdingas tariamas galantiškumas, už kurio slypi arba groteskiškos sąvokų kombinacijos, arba radikalus netikslumas, mentalinės elegancijos defektas, nevikrūs judesiai, kurie būdingi organizmui, judančiam sau nebūdinga maniera.

Žymi viduržemio intelekto figūra yra Giambattista Vico*, kurio ideologinio genijaus niekas negali paneigti, tačiau tas, kuris yra susidūręs su jo kūryba, iš arti pamato, kas yra chaosas.

Taigi mąstyme nereikia ieškoti lotyniško skaidrumo ir vadinti skaidrumu tą vulgarų prancūziško stiliaus daugžodžiavimą, *développement*** meną, kurio mokoma licėjuose.

Keliaudamas į Italiją, Goethe dalį kelionės praleido italų kapitono draugijoje. „Šis kapitonas, – sakė Goethe, – yra tipiškas savo tėvynainių atstovas. Štai tas bruožas, kuris jį labai

* Giambattista Vico (1668–1744) – italų filosofas ir mokslininkas.

** Vystymo (*pranc.*).

taikliai apibūdina. Kadangi aš dažnai būdavau tylus ir užsisvajojęs, jis man kartą pasakė: *Che pensa! Non deve mai pensar l'uomo, pensando s'invechia! Non deve fermarsi l'uomo in una sola cosa perche allora divien matto: bisogna aver mille cose, una confusione nella testa**.

VIII

Pantera, arba apie sensualizmą

Vienas plastinių menų bruožas yra tikras mūsų kultūros bruožas. „Graikų menas, – sako Wickhoffas, – Romoje susiduria su lotyniškuoju menu, pagrįstu etruskų tradicija". Graikų menas, ieškodamas konkrečių tipiškumo ir esmės pasireiškimų, negali įtvirtinti savo idealaus siekio prieš iliuzinės imitacijos valią, kuri dominuoja Romoje nuo neatmenamų laikų[5]. Nedaug yra pastebėjimų, kurie galėtų taip aiškiai kaip šis daug ką atverti. Graikiškas įkvėpimas, nepaisant estetinės pilnatvės ir autoriteto, atėjęs iki Italijos, išsenka susidūręs su priešingu meninio įkvėpimo instinktu. Šis yra toks stiprus ir nedviprasmiškas, kad net neverta tikėtis, jog įsilies į helenišką plastiką ir atsiras vietinių skulptorių, helenizmo sekėjų. Kūrinių užsakovai daro net tam tikrą dvasinį spaudimą Graikijos menininkams, atplaukusiems į Romą, ir kaltai jų rankose pakeičia kryptį, vietoj slapto idealo marmuro paviršiuje fiksuodami konkretumą, akivaizdumą, individualumą.

Iš čia kyla vadinamasis realizmas, kurį iš tiesų reikėtų vadinti impresionizmu. Jau dvidešimt šimtmečių Viduržemio jūros tautos veda savo dailininkus po impresionistinio

* Kam galvojate! Niekada nereikėtų galvoti, nes galvodamas žmogus sensta! Negalite apsistoti prie vieno dalyko, antraip išprotėsite: galvoje turi būti tūkstantis dalykų, maišatis (*it.*).

[5] Franz Wickhoff. *Werke*. T. III. S. 52–53.

meno vėliava: kartais persistengdamas, kartais tylomis ar tik iš dalies visada triumfuoja noras ieškoti to, kas jutimiška. Graikų matomi daiktai yra valdomi ir koreguojami mąstymo ir turi vertę tik tada, kai pakyla iki idealaus simbolio. Mums šis pakilimas yra greičiau nusileidimas: jutimiškumas sutrauko idėjos vergystės grandines ir skelbia nepriklausomybę. Viduržemio jūros regionas yra liepsningas ir nuolatinis teisinimas jutimiškumo, akivaizdumo, paviršutiniškumo, trumpalaikių įspūdžių, kurie mus sukrečia.

Tą patį skirtumą, kurį pastebime tarp viduržemio ir germanų mąstytojo, atrasime lygindami viduržemišką ir germanišką akies tinklainę. Tačiau šiuo atveju palyginimas bus mūsų naudai. Mes, viduržemiečiai, nors nemąstome aiškiai, bet matome aiškiai. „Dieviškojoje komedijoje" išardžius sudėtingus konceptualius filosofinės ir teologinės alegorijos architektūrinius pastolius, rankose lieka žibantys lyg brangakmeniai trumpalaikiai įvaizdžiai, sukaustyti siauro vienuolikos skiemenų kūno, dėl kurių kartais atsisakome visos poemos. Tai yra paprastos netranscendentinės vizijos, kuriomis poetas sustabdė bėglią spalvos, peizažo, auštančio ryto prigimtį. Šis gebėjimas vizualizuoti Cervanteso kūryboje yra neprilygstamas: jis pasiekia tokį lygį, kad daikto aprašymas tampa nereikalingas, nes pasakojimo vingiuose išryškėja grynos daikto spalvos, skambesys, visas kūnas. Teisus buvo Flaubert'as, kalbėdamas apie „Don Kichotą": *Comme on voit ces routes d'Espagne qui ne sont nulle part décrites!* [O kad pamatytumėt Ispanijos kelius, kurie nėra niekur aprašyti! (*Pranc.*)][6]

Persikėlę iš Cervanteso puslapio į Goethe's puslapį – prieš lygindami abiejų poetų sukurtų pasaulių vertę, – suvoksime vieną radikalų skirtumą: Goethe's pasaulis neiškyla betarpiškai mums tiesiai prieš akis. Daiktai ir asmenys plūkauja kažkur tolumoje, tarytum prisiminimas ar sapnas.

Kai daiktas, regis, turi viską, ko reikia, kad būtų toks, koks yra, pritrūksta lemiamos savybės: akivaizdumo, aktua-

[6] *Correspondance.* II. P. 305.

lumo. Žinoma frazė, kuria Kantas puola Descartes'o metafiziką – „trisdešimt galimų talerių nėra mažiau nei trisdešimt tikrų talerių", – yra tiksli filosofine prasme, tačiau naiviai pripažįsta germanizmo ribas. Viduržemiečiui svarbiausia yra ne daikto esmė, bet jo buvimas, aktualumas: mes teikiame pirmenybę ne daiktams, o daiktų jutimui.

Lotynai tai vadino realizmu. Kadangi „realizmas" yra ne lotyniška vizija, o lotyniška sąvoka, jam trūksta skaidrumo. Apie kokius daiktus – *res* – kalba šis realizmas? Jei nematysime skirtumo tarp daiktų ir daiktų akivaizdumo, mums išsprūs viduržemiško meno esmės suvokimas.

Goethe taip pat ieško daiktų: „Pasaulį aš supratau akių dėka", – sako jis[7], o Emersonas priduria: *Goethe sees at every pore**. Gal germaniškame ribotume Goethe ir gali būti reginti natūra, kuriai egzistuoja tai, kas matoma. Tačiau iškeliant priešpriešiais šį Goethe's matymą mūsų pietų menininkams, jis greičiau prilygsta mąstymui akimis.

*Nos oculus eruditos habemus***: grynas matymo įspūdis yra užvis energingiausias Viduržemio jūros regione. Dėl to jis teikia pasitenkinimą: malonumą perbėgti akimis, vyzdžiais liesti daiktų paviršių – tai išskirtinis mūsų meno bruožas. Nevadinčiau jo realizmu, nes jis akcentuoja ne *res*, ne daiktus, o daiktų regimumą. Geriau pavadinti jį regimybe, iliuziškumu, impresionizmu.

Graikai buvo realistai – bet daiktų prisiminimo realistai. Reminiscencija, tolindama objektus, juos išgrynina ir idealizuoja, visiškai panaikindama aštrumą, kurį turi net saldžiausi ir švelniausi dalykai, kai jie reiškiasi tiesiogiai mūsų jutimams. Menas, kuris prasideda Romoje – ir kuris būtų galėjęs kilti tiek Kartaginoje, tiek Marselyje, tiek Malagoje, – viduržemio menas objektų išraiškoje ieško būtent to dygaus aštrumo.

[7] *Tiesa ir poezija*, VI knyga.

* Goethe žiūri į kiekvieną porą (*angl.*).

** Mes turime išsilavinusias akis (*lot.*).

Vieną dieną I a. prieš Kristų Romą apskriejo žinia, kad Praksitelis, mūsų mėgstamas didysis skulptorius, buvo suėstas panteros – jo modelio. Tai buvo pirmasis kankinys. Ką manote? Viduržemio skaidrumas turi savitus kankinius. Mūsų kultūros šventųjų kalendoriuje turėtume įrašyti šį vardą: Praksitelis, sensualizmo auka.

Iš tikrųjų taip ir turėtume vadinti savo vidinės jūros ypatybę: jutimiškumu. Mes esame tikri jutimo organų ramsčiai: matome, girdime, uodžiame, liečiame, ragaujame, jaučiame organišką malonumą ir skausmą... Su pasididžiavimu kartojame Gautier žodžius: „Išorinis pasaulis mums egzistuoja“.

Išorinis pasaulis! Argi nejutiminiai pasauliai – giluminės žemės – nėra taip pat išoriniai subjekto atžvilgiu? Be jokios abejonės – jie yra išoriniai ir aukščiausiu lygiu. Vienintelis skirtumas yra tas, kad „realybė“ – žvėris, pantera – grėsmingai mus užpuola ir įsiskverbia pro jutimų plyšius, o idealai yra pasiekiami tik mūsų pastangomis. Taip ir gyvename nuolat jausdami pavojų patirti šią išorės invaziją, kuri atitolintų mus nuo pačių savęs, panaikintų mūsų intymumą, o be jo taptume kelio vartais, pro kuriuos naršytų begalė daiktų.

Jutimų dominavimas paprastai nurodo vidinių potencijų trūkumą. Ką reiškia meditavimas palyginus su matymu? Svetimai strėlei besitaikant sužeisti tinklainę, intymi, asmeninė mūsų energija atskuba į pagalbą ir sulaiko puolimą. Subjektyvus, kultūringas, *apgalvotas* įspūdis dalyvauja mūsų asmenybės pastato kūrime.

IX

Daiktai ir jų prasmė

Visos šios garsiosios germaniškos miglos ir lotyniško skaidrumo grumtynės atlėgsta pripažinus dvi žmonių kastas: mąstytojų ir sensualistų. Pastariesiems pasaulis yra atspindintis paviršius: jų karalystė yra spinduliuojantis visatos veidas –

facies totius mundi, kaip pasakytų Spinoza. Pirmieji, priešingai, gyvena gylio matmenyje.

Suvokiantysis jutimais naudojasi akių tinklaine, gomuriu, pirštais ir t. t., o mąstantysis – sąvokomis. Sąvoka yra įprastas gylio matmuo.

Prieš tai daugiausia kalbėjau apie laiko gylį – praeitį ir erdvės gylį – tolumą. Tačiau tai yra tik du gylio pavyzdžiai, du atskiri atvejai. Kas sudaro gylį *in genere?* Aliuzijos forma nužymėjau jį sugretindamas matomą grynų įspūdžių pasaulį su nematomais pasauliais, kuriuos sudaro įspūdžių struktūros. Struktūra yra antro laipsnio dalykas, kitaip tariant, daiktų arba paprastų materialių elementų visuma, sudėliota tam tikra tvarka. Suprantama, kad tokios tvarkos realybės vertė ir reikšmė skiriasi nuo realybės, turinčios tik jos elementus. Šis uosis yra žalias ir yra dešiniau manęs: kad jis žalias ir kad jis mano dešinėje, yra jo savybės, tačiau tai nereiškia, kad šios savybės yra vienodai svarbios. Kai saulė nusileis už tų kalvų, aš pasuksiu vienu iš šių painių takelių, vedančių pro aukštas varpučių navas. Pakeliui nusiskinsiu kelis smulkius geltonus žiedelius, tokius pačius kaip primityviuose paveiksluose, ir žingsniuodamas vienuolyno link paliksiu vienišą mišką su vakarėjančioje tankmėje kukuojančia nedorąja gegute. Tasai uosis tebebus žalias, tačiau nebeturės kitos savybės – nebebus mano dešinėje. Spalvos yra materialios savybės; kairė ir dešinė – sąlyginės savybės, kurias daiktai įgyja santykyje su kitais daiktais. Daiktai, susieti tam tikrais ryšiais, formuoja struktūrą.

Koks menkas būtų kiekvienas daiktas, jei būtų atskirtas nuo kitų! Koks varganas, koks apleistas, koks nykus! Kiekvienoje užslėptoje potencijoje slypi vidinės galios, kurios atsiskleidžia ir išsiplečia tik santykyje su kitomis potencijomis. Manyčiau, kad kiekvienas daiktas yra apvaisinamas kitų daiktų, jie trokšta vienas kito kaip patinai ir patelės, jie mylisi ir nori sukurti šeimas, jungtis į visuomenes, organizmus, pastatus ir pasaulius. Tai, ką vadiname gamta, yra aukščiausia visų materialių elementų struktūra. Gamta yra meilės vai-

sius, nes iš anksto pramatytų, suformuotų ir virtualiai įtrauktų daiktų kartos keičia vienos kitas.

Kai atveriame akis, pirmą akimirką objektai regėjimo lauke atrodo turį iškreiptą vaizdą. Jie tarytum plečiasi, tįsta, rangosi, lyg būtų iš dujų, kurias blaško vėjo gūsis. Tačiau po truputį viskas grįžta į savo vietas. Pirmiausia nurimsta ir sustoja daiktai, patekę į žvilgsnio centrą, vėliau tie, kurie yra kraštuose. Šį nusiraminimą ir grįžimą į vietas nulemia mūsų dėmesys, kuris įveda tvarką, kitaip tariant, ištempia tarp jų santykių tinklą. Daiktas turi įsitvirtinti tarp daiktų ir sietis su jais. Kuo ilgiau žiūrime į objektą, tuo labiau jis įsitvirtina, nes jame atrandame vis daugiau aplinkinių daiktų atspindžių ir ryšių. Idealiausia būtų paversti kiekvieną daiktą visatos centru.

Giluma yra tai, kiek daikte atsispindi kitų daiktų, kiek yra aliuzijų į kitus daiktus. Atspindys yra imliausia vieno daikto egzistavimo kitame forma. Daikto „prasmė" yra aukščiausia jo koegzistencijos su kitais daiktais forma gylio matmeniu. Man neužtenka vien tik daikto materialumo, turiu žinoti ir daikto „prasmę", t. y. mistinį šešėlį, kurį virš jo meta visas likęs pasaulis.

Daikto prasmės ieškojimas atitinka jo pavertimą virtualiu visatos centru.

Bet ar ne tą patį daro meilė? Sakydami, kad mylime tam tikrą objektą ir kad mums jis yra visatos centras, į kurį sueina visi siūlai, kurių apmatai yra mūsų gyvenimas, mūsų pasaulis, argi nekalbame apie tą patį dalyką? Ah! Be jokios abejonės, be jokios abejonės. Tai sena ir gerbtina doktrina: Platonas erose mato postūmį, kuris suriša daiktus tarpusavyje; tai – jungiančioji jėga, sintezės aistra. Jo manymu, filosofija, ieškanti daiktų prasmės, yra varoma eroso. Meditacija yra erotinė veikla. Sąvoka – meilės ritualas.

Gal kiek keistai atrodo filosofinio suvokimo artumas su tuo raumenų virpesiu ir staigiu kraujo užvirimu, kurį pajuntame, kai pro šalį eina žavi mergina, kaukšėdama į grindinį aukštais kulniukais. Tai keista, dviprasmiška ir

pavojinga tiek filosofijai, tiek mūsų ryšiams su moterimis. Tačiau gal ir teisus buvo Nietzsche sušukdamas: „Gyvenkite pavojuje!"

Palikime šį klausimą kitam kartui[8]. Dabar mums svarbu pažymėti, kad įspūdis mums suteikia žinių apie daikto materiją, kūną, o sąvoka apima visa tai, ką daiktas reiškia santykyje su kitais, visą tą didžiulį turtą, kurį jis įgyja tapdamas struktūros dalimi.

Tarp daiktų yra sąvokos turinys. Taip pat – tų daiktų ribos. Kartą jau esame klausę, kur yra daikto ribos? Ar jame pačiame? Žinoma, ne. Jei egzistuotų vienas vienintelis daiktas, jis būtų beribis. Vienas daiktas baigiasi ten, kur prasideda kitas. Vadinasi, vieno daikto riba yra kitame? Taip pat ne, nes pastarajam reikia būti ribojamam pirmojo daikto. Tad kur yra ta riba?

Hegelis rašo, kad ten, kur yra daikto riba, to daikto nėra. Vadinasi, ribos yra lyg nauji virtualūs daiktai, scheminės natūros, įsiterpiančios tarp materialiųjų ir nužyminčios jų ribas, suartinančios juos tiek, kad susigyventų, ir kartu atskiriančios, kad nesusimaišytų ir neišnyktų. Tai ir yra sąvokos: nei daugiau, nei mažiau. Jų dėka daiktai atsižvelgia vienas į kitą ir gali gyventi sąjungoje, nesiverždami vieni į kitus.

X

Sąvoka

Kiekvienam, kuris iš tiesų myli ir gerbia ateities Ispaniją, reikia aiškiai suvokti tą misiją, kuri tenka sąvokai. Iš pirmo žvilgsnio šis klausimas atrodo per daug akademiškas, kad paverstume jį nacionaline reikme. Tačiau kodėl negalime atsisakyti pirmo žvilgsnio ir įsigilinti į antrą ar trečią?

[8] Apie šiuos mąstymo, dėmesio ir meilės ryšius, meilės ir seksualinio impulso skirtumus skaitykite mano knygoje *Meditacijos apie Don Žuaną* ir *El Espectador*. T. I ir II.

Reikėtų paklausti, ką mums siūlo sąvoka, kai kažką matydami tą sąvoką jau turime? Ką išlošiame, kai turėdami girios sąvoką jaučiame aplink save paslaptingą jos glėbį? Greičiausiai sąvoka pasirodo mums kaip daikto atkartojimas ar reprodukcija, klajojanti vaiduokliškoje materijoje. Galvojame apie tą patį, ką egiptiečiai vadino kiekvienos būtybės *antrininku*, šešėliniu organizmo dublikatu. Palyginus su pačiu daiktu, sąvoka yra paprasčiausia pamėklė, o gal ir dar mažiau.

Nė vienas sveiko proto žmogus neiškeistų savo daiktų likimo į pamėklių likimą. Sąvoka negali būti tarsi naujas subtilus daiktas, skirtas pakeisti materialius daiktus. Sąvokos misija nėra išstumti intuiciją, realų įspūdį. Protas negali, neturi trokšti atstoti gyvenimo.

Ši opozicija tarp proto ir gyvenimo, šiandien taip dažnai vartojama tų, kurie nenori dirbti, jau atrodo įtartina. Tarsi protas nebūtų vitalinė ir spontaniška funkcija, tokia pati kaip gebėjimas matyti ar liesti.

Pasiaiškinkime dar kai ką. Pamėkliška charakterį sąvokai suteikia jos scheminis turinys. Sąvoka aprėpia tik daikto schemą. Schemoje aptinkame tik daikto ribas, taisyklingą dėžutę, kurioje telpa reali daikto materija, substancija. Ir šios ribos, kaip jau minėjome, reiškia ne ką kita, o kitų daiktų santykį su šiuo daiktu. Jei iš mozaikos išimsime vieną jos gabalėlį, toje vietoje liks tuštuma, aprėminta šalia esančių gabaliukų. Lygiai taip pat ir sąvoka išreiškia idealią vietą, idealią tuštumą, kuri atitinka kiekvieną realybės sistemoje esantį daiktą. Be sąvokos nežinotume, kur daiktas prasideda, o kur baigiasi, nes daiktai kaip ir įspūdžiai yra trumpalaikiai, bėglūs, sprūstantys iš rankų, mes jų nevaldome. Sąvoka, surišdama daiktus tarpusavyje, juos sulaiko ir įteikia mums kaip belaisvius. Platonas sako, kad įspūdžiai mums ištrūksta tada, kai nesusiejame jų su protu, lygiai taip pat kaip legenda apie Demetrijo statulas pasakoja, kad naktį jos pabėgdavo iš sodo, jei jų nepririšdavo.

Niekada sąvoka neduos mums to, ką duoda įspūdis, būtent: daiktų medžiagiškumo. Tai ne sąvokos trūkumas, ji to net nesiekia. O įspūdis niekada mums neduos to, ką duoda sąvoka, būtent: daiktų formos, fizinės ir moralinės daiktų prasmės.

Sugrąžinę žodžiui „suvokimas" etimologinę jo reikšmę, tai yra traukti į save, imti, pamatysime, kad sąvoka yra tikrasis daiktų suvokimo bei griebimo instrumentas ir organas.

Taigi jos misija ir esmė yra ne buvimas nauju daiktu, bet buvimas organu arba aparatu, *skirtu* įgyti daiktus.

Svetima atrodo mums Hegelio dogma, kad pagrindinė visos realybės substancija yra mąstymas. Pasaulis yra per platus ir per daug turtingas, kad mąstymas prisiimtų atsakomybę už visa, kas jame vyksta. Norėdami nušalinti protą, turime surasti jam deramą vietą. Mąstymas yra ne viskas, tačiau be jo išsamiai nieko nežinotume[9].

Tai yra priedas, kurį sąvoka siūlo mums greta įspūdžio; kiekviena sąvoka yra instrumentas, kuriuo gaudome daiktus. Tik kartu su sąvoka vizija yra pilna, nes juslumas pateikia mums tik išdrikusią ir slidžią objektų materiją; pateikia daiktų įspūdžius, o ne pačius daiktus.

XI

Kultūra. Saugumas

Tik tai, kas apmąstoma, patenka mūsų galion. Ir tik įvaldę elementarius dalykus, galime artintis prie sudėtingesnių.

Sėkmingam moralinių teritorijų valdymui ir didėjimui būtinas ramus ir apibrėžtas kitų teritorijų ramstis. Jei po mūsų kojomis nėra nieko tikra, visi aukštesni užkariavimai žlugs.

Dėl to impresionistinė kultūra yra pasmerkta būti neprogresyvia kultūra. Ji gyvena su pertrūkiais, siūlo didingas fi-

[9] Apie proto ir gyvenimo santykius skaitykite mano knygoje *Meditacijos apie Don Žuaną*.

gūras ir darbus, atitolusius nuo laiko, bet sustingusius tame pačiame plane. Kiekvienas genialus impresionistas suvokia pasaulį iš naujo, o ne iš ten, kur jį paliko kitas genialus pirmtakas.

Ar tai nėra ispanų kultūros istorija? Kiekvienas ispanų genijus atėjo iš chaoso, tarytum anksčiau nieko nebūtų buvę. Niekas nepaneigs, kad tai nulėmė ir šiurkštų, pirmapradį, dygų mūsų didžiųjų menininkų bei aktorių charakterį. Būtų nesuprantama neigti šią ypatybę: būtų kvaila, taip kvaila, kaip tikėti, kad ši ypatybė yra vienintelė ir didžiausia vertybė.

Didieji mūsų žmonės pasižymi Adomo psichologija. Goya yra Adomas – pirmasis žmogus.

Jo paveikslų dvasia, keičianti tik aprangą ir labai išorinius technikos elementus, kurie sudaro anglų-prancūzų meno subtilybes, gali būti priskiriama tiek X a. po Kristaus, tiek X a. prieš Kristų. Uždarytas į Altamiros urvą, Goya būtų buvęs bizonų arba laukinių bulių tapytoju. Žmogus be amžiaus, be istorijos, Goya, galbūt kaip ir Ispanija, atstovauja paradoksaliai kultūros formai: laukinei, praeities, progreso ir saugumo neturinčiai kultūrai, amžinai kovojančiai su elementarumu, visą laiką besiginčijančiai dėl jos užimamos teritorijos. Tai – ribinė kultūra.

Neteikiu šiems žodžiams jokios vertinamosios prasmės. Nenoriu pasakyti, kad ispaniška kultūra yra mažiau ar daugiau vertinga nei kitos. Svarbiausia yra ne įvertinti, bet suprasti ispaniškumą. Palikime ramybėje tuščią ditirambišką užsiėmimą interpretuoti ispaniškus įvykius, kaip tai darė eruditai. Išveskime supratimo ir išminties formules, o ne peikime ar girkime. Tik taip vieną gražią dieną ispaniškumo patvirtinimas taps vaisingas.

Goyos atvejis puikiai nušviečia tai, ką noriu pasakyti. Žiūrint į jo paveikslus, mūsų emocija – kalbu apie žmogų, kurio emocijos nuoširdžios ir gilios, – yra stipri ir skvarbi, bet nepatikima. Vieną dieną mus patraukia beprotiškas jo dinamizmas, kitą – erzina jo kapriziškumas ir prasmės

stoka. Visada yra problemiška tai, ką grubusis aragonietis lieja į mūsų širdis.

Gali būti, kad toks nesuvaldomumas yra išties didingumo simptomas. Gali būti ir atvirkščiai. Tačiau faktas yra tas, kad geriausi mūsų kultūros produktai yra dviprasmiški, tam tikra prasme nepatikimi.

O Graikijos krūtinėje gimęs susirūpinimas, vėliau išplitęs europinio kontinento tautose, yra susirūpinimas dėl saugumo, tvirtumo – το ασφαληζ[10]. Kultūra – juodaakiai žmonės Jonijoje, Atikoje, Sicilijoje, didžiojoje Graikijoje, medituojantys, įrodinėjantys, dainuojantys, pranašaujantys, svajojantys – yra tvirtumo priešprieša laisvumui, pastovumo – laikinumui, šviesos – tamsai. Kultūra nėra visas gyvenimas, ji tėra saugumo, tvirtumo ir skaidrumo momentas. Ir sąvoka kaip instrumentas yra išrasta ne tam, kad pakeistų gyvybinį spontaniškumą, bet tam, kad jį įtvirtintų.

XII

Šviesa kaip imperatyvas

Apibrėžęs sąvokos misiją ir nurodęs, kad ji niekada negalės atstoti mums pasaulio, rizikuoju pasirodyti didelis intelektualas, norėdamas išskirti įvairias skaidrumo formas. Vienokiu būdu skaidrūs būna paviršiai, kitokiu – gylis. Mat esama įspūdžio ir meditacijos skaidrumo.

Tačiau kai klausimas įgyja poleminį toną ir kai dėl tariamo lotyniško skaidrumo norisi paneigti germanišką skaidrumą, turiu išsakyti visas savo mintis.

Mano mąstymas – ir ne tik mano mąstymas! – siekia sujungti visą šeimyninį palikimą į vieningą visumą. Mano siela yra kilusi iš žinomų tėvų: aš nesu tik viduržemietis. Negaliu apsiriboti vien savo iberiška kerte. Man reikia viso pa-

[10] Saugi vieta, pastovumas, patikimumas (*gr.*). Žr. Platono *Faidoną*. 100 D, 101 D.

likimo, kad širdis nesijaustų vargana. Viso palikimo ir ne tik auksinių saulės atspindžių žalsvai žydros jūros paviršiuje. Vidinės mano sielos akys mato šviečiančias vizijas, iš kurių gelmės kyla energingi apmąstymai. Kas sudėjo į mano krūtinę šias skambias reminiscencijas, kuriose lyg vandenyno alsavimas kriauklėje girdisi intymūs balsai, vėjo sukelti germaniško miško daubose? Kodėl ispanas gyvena pats sau anachroniškai? Kodėl pamiršta savo germanišką palikimą? Juk be jo, nėra abejonės, susilaukia dviprasmiško likimo. Viduržemiški bruožai tarytum slepia azijietišką arba afrikietišką išraišką, o joje – azijietiškose arba afrikietiškose akyse, lūpose – glūdi tarsi užsnūdęs infražmogiškas žvėris, greitai užvaldysiantis visą fizionomiją.

Jaučiu savyje substancialų, kosminį troškimą pakilti virš to žvėries kaip iš kruvino guolio.

Neverskite manęs būti tik ispanu, jei ispanas jums reiškia tik žmogų iš saulėtosios pakrantės. Neprimeskite man pilietinių karų, nekiršinkite manyje esančio ibero su savo šiurkščiomis, veržliomis aistromis prieš šviesiaplaukį, mąslų ir sentimentalų germaną, kuris gyvena šešėlinėje mano dvasios pusėje. Aš trokštu, kad tarp mano vidinių žmonių būtų taika, ir todėl skatinu juos bendradarbiauti.

Tam reikalinga hierarchija. Iš dviejų skaidrumų turime išskirti vieną pranašesnį.

Skaidrumas reiškia ramią dvasinę būseną, pakankamą sąmonės dominavimą vaizduotės atžvilgiu, nesiblaškymą, jaučiant sprūstančių objektų grėsmę.

Šį skaidrumą mums suteikia sąvoka. Šis skaidrumas, saugumas, nuosavybės pilnatvė persikelia į mus iš kontinentinių darbų, nes jų trūksta ispaniškam menui, mokslui ir politikai. Visas kultūrinis darbas yra gyvenimo interpretacija – išryškinimas, išaiškinimas, egzegezė. Gyvenimas yra amžinas tekstas, liepsnojantis pakelės krūmas, iš kurio sklinda Dievo balsas. Kultūra – menas, mokslas, politika – yra komentaras arba toks gyvenimo būdas, kai jis nusišlifuoja ir tampa tvarkingas, persilauždamas savyje daugelį kartų. Dėl

to kultūra niekada neišsaugo probleminio charakterio, būdingo paprasčiausiam vitališkumui. Kad įveiktų neklusnią gyvenimo srovę, išminčius medituoja, poetas virpa, politinis veikėjas kelia savo valios ginklą. Gerai būtų, jei visų šių pastangų produktai tik dubliuotų visatos problemą! Ne, ne. Žmogaus misija žemėje yra skaidrumas. Ši misija nėra atskleista Dievo ar primesta iš išorės kažkokių jėgų. Ji yra pačiame žmoguje, ji yra jo konstitucijos esminė šaknis. Žmogaus krūtinėje nuolat kyla milžiniška skaidrumo ambicija – kaip dainavo Goethe, išsikovojęs vietą aukščiausiose žmonijos viršukalnėse:

Aš esu iš tos kartos,
kuri stiebiasi iš tamsos į šviesą.

Ir mirties valandą, vienos dienos pilnatvėj, artėjant pavasariui, iššauna šauksmu paskutinį norą – paskutinę seno šaulio strėlę:

Šviesos, daugiau šviesos!

Skaidrumas nėra gyvenimas, jis yra gyvenimo pilnatvė. Ar įmanoma jį pajungti be sąvokos? Sąvoka yra gyvenimo skaidrumas, daiktus užliejanti šviesa. Ne daugiau ir ne mažiau.

Kiekviena nauja sąvoka yra lyg naujas organas, atveriantis mumyse dar vieną pasaulio dalį, anksčiau bežadę ir nematomą. Nauja idėja papildo mūsų gyvenimą ir išskleidžia aplink mus esančią realybę. Teisinga yra Platono mintis, kad mes žiūrime ne akimis, akys tėra priemonė; mes žiūrime sąvokomis[11]. Platonui idėja reiškia požiūrį.

Dėl problemiškumo ir gyvenimo tamsumo pertekliaus religija tampa nepakankama kultūros forma. Palyginus su gyvenimo problemomis, kultūra atstovauja principų lobynui. Galime ginčytis, kokių principų pakanka norint išspręsti vieną ar kitą problemą; bet kad ir kokie jie būtų, jie turi būti principai. Tačiau principas negali būti problema. O religiniai principai yra tiek pat problemiški kaip ir pats gyvenimas, kurį

[11] Žr. dialogą *Teketetai.*

jie siekia nuskaidrinti ir palaikyti. Pagaliau juk gyvenimas atrodo mums kaip problema, bet kaip išsprendžiama ar bent jau negalinti būti neišspręsta problema. Religija siūlo mums aiškintis gyvenimą per stebuklus, t. y. formaliai neišsprendžiamas problemas. Stebuklas perkelia mus iš tamsos į prieblandą. Stebuklas yra mentalinės tamsos prabanga.

XIII

Integracija

Meno kūrinys, ne mažiau kaip kitos dvasinės formos, turi šią nuskaidrinimo arba, jei norite, *liuciferišką* misiją. Meninis stilius, neapimantis savęs interpretavimo rakto, susidedantis tik iš vienos gyvenimo dalies – individualios širdies – reakcijos į likusią dalį, kuria tik klaidinančias vertybes. Didžiųjų stilių dangiškoje arba aukštikalnių aplinkoje gyvenimas palūžta nugalėtas, viršytas, perskrostas skaidrumo. Menininkas ne tik skleidžia eiles kaip migdolo medis žiedus kovo mėnesį: jis pakyla virš savęs, virš vitališko savo spontaniškumo, didingai sklendžia kaip erelis virš savo širdies ir egzistencijos. Už jo ritmų, spalvos ir linijos harmonijos, jutimų ir jausmų atrandame galingą refleksijos ir meditacijos galią. Didis stilius įvairiausiomis formomis spinduliuoja vidurdienio švytėjimą ir nuramina didžiausias audras.

To visą laiką trūko mūsų vietinei kūrybai. Prieš ją mes jaučiamės kaip prieš gyvenimą. Tai didžiausia jos vertybė! – sako žmonės. Tai didžiausias jos trūkumas! – sakau aš. Man pakanka savo gyvenimo, spontaniškumo, skausmų ir vargų, viso to, kas teka mano venomis; man pakanka savo kūno ir kraujo, ir lašelio beliepsnės sąmonės ugnies, valdančios mano kūną ir kraują. Dabar man reikia skaidrumo, mano gyvenimui reikia aušros. O vietiniai darbai tėra tik mano kūno ir kraujo išskleidimas, baisus mano dvasios ugnį atkartojantis gaisras. Jie yra tokie kaip aš, o aš noriu rasti tai, kas būtų daugiau nei aš – labiau patikima nei aš.

Moraliniame Europos žemėlapyje mes atstovaujame įspūdžio dominavimo kraštutinumui. Sąvoka niekada nebuvo mūsų elementas. Be abejo, būtume neištikimi savo lemčiai, jei atsisakytume energingos impresionizmo raiškos, glūdinčios mūsų praeityje. Aš nesiūlau atsisakyti, priešingai, siūlau integruotis. Vietinė tradicija geriausia savo prasme gali reikšti atramos tašką individualiam blaškymuisi – kietą žemę dvasiai. Mūsų kultūra niekada negalėtų tokia būti, nes ji nepatvirtina ir neorganizuoja savo juslumo meditacijoje.

„Don Kichoto" atvejis šiuo atžvilgiu yra iš tiesų reprezentacinis. Ar yra gilesnė knyga už šį kuklų burleska dvelkiantį romaną? Ir vis dėlto, kas yra „Don Kichotas"? Ar gerai žinome, ką jis nori mums įteigti? Trumpi prašviesėjimai, kurių sulaukė knyga, buvo susiję su svetimšaliais: Schellingu, Heine, Turgenevu. Trumpalaikiai ir nepakankami nuskaidrėjimai. Šiems žmonėms „Don Kichotas" buvo reta įdomybė; nebuvo jų likimo problema, kaip yra mums.

Būkime atviri: „Don Kichotas" yra dviprasmiškas. Visi nacionalinės gražbylystės ditirambai yra nieko verti. Visos eruditų paieškos, nukreiptos į Cervanteso gyvenimą, nenušvietė nė vieno šios milžiniškos dviprasmybės kampelio. Ar Cervantesas šaiposi? Iš ko jis šaiposi? Toli atviroje La Mančos lygumoje ištįsusi Don Kichoto figūra išsilenkia kaip klaustukas: jis yra lyg ispanų paslapties, dviprasmės ispanų kultūros sergėtojas. Iš ko šaiposi tas varganas mokesčių rinkėjas, tupėdamas kalėjimo rūsyje? Ką tai reiškia „šaipytis"? Ar pajuoka reiškia neigimą?

Nėra kitos tokios knygos, kurios simbolinių aliuzijų jėga, nukreipta į universalią gyvenimo prasmę, būtų tokia didelė, kita vertus, nėra kitos tokios knygos, kurioje rastume mažiau nuorodų bei ženklų jai pačiai interpretuoti. Todėl, palyginus su Cervantesu, Shakespeare'as atrodo tikras ideologas. Shakespeare'ui niekada netrūksta subtilios sąvokų linijos, kuria supratimas remiasi lyg reflektyviu kontrapunktu.

Hebbelio, garsaus praeito amžiaus vokiečių dramaturgo, žodžiai paaiškina tai, ką noriu pasakyti: „Savo darbams vi-

sada suteikdavau tam tikrą idėjų pagrindą: kaltinau save, kad kūriau savo veikalus juo remdamasis, bet tai nėra tiesa. Šį idėjų pagrindą reikia suprasti kaip kalnų virtinę, užbaigiančią peizažą". Panašiai galvoju apie Shakespeare'ą: sąvokos sudaro tolimiausio jo kūrybos plano liniją, į kurią lyg į tiesiausią liniuotę orientuojamės braudamiesi per fantastinį poezijos mišką. Daugiau ar mažiau Shakespeare'as visada pats save paaiškina.

Ar taip atsitinka Cervanteso kūryboje? Ar ne tai norima įpiršti, kai jis vadinamas realistu dėl jo užtrukimo grynuose įspūdžiuose ir atsiskyrimo nuo bendros ideologinės formulės? Ar tai nėra aukščiausias Cervanteso sugebėjimas?

Abejoju, ar yra daugiau iš tikrųjų gilių ispaniškų knygų. „Don Kichote" galime sukoncentruoti didingą klausimą: Dieve mano, kas yra Ispanija? Plačioje erdvėje, su nesuskaičiuojamomis tautomis, pasiklydusi tarp beribės vakardienos ir begalinio rytojaus, milžiniškame kosminiame žvaigždžių mirksėjimo šaltyje, kas yra toji Ispanija, toji dvasinė Europos viršukalnė, tas kontinento sielos laivo pirmagalys? Pasakykite man, kur yra tas skaidrus, švytintis žodis, kuris patenkintų išdidžią širdį ir išrankų protą, žodis, nušviesiantis Ispanijos likimą?

Nelaiminga ta tauta, kuri nesustoja kryžkelėje prieš tęsdama savo kelią; kuri nesprendžia savo intymios problemos; kuri nejaučia didvyriškos būtinybės įteisinti savo lemtį, išryškinti savo misiją istorijoje!

Individas orientuojasi pasaulyje tik kaip savos tautos narys, nes priklauso jai kaip vandens lašas klajokliui debesiui.

XIV

Parabolė

Parny pasakojo, kad per vieną poliarinę ekspediciją jis vyko šiaurės kryptimi ir smarkiai varė roges tempiančius šunis. Naktį pasitikrino duomenis, kad nustatytų aukštį, kuriame

apsistojo, ir didžiai nustebęs pamatė, kad atsirado dar piečiau, nei buvo iš ryto. Visą dieną jis varėsi į šiaurę ant milžiniškos lyties, kurią vandenyno srovė nešė į pietus.

XV

Kritika kaip patriotizmas

Problema kyla tada, kai atsiranda realus prieštaravimas. Mano nuomone, šiandien mums svarbiausia sutelkti jutimiškumą ir spręsti ispanų kultūros problemą, t. y. jausti Ispaniją kaip prieštaravimą. Mažai mums padės tas, kuris nesugeba suvokti dviprasmiškumo, esančio po mūsų pėdomis.

Mūsų meditacija turėtų skverbtis iki giliausio etninės sąmonės sluoksnio, kur galėtų analizuoti naujausią medžiagą ir be jokių prietarų apžvelgti visas nacionalines hipotezes.

Sakoma, kad visas pasaulyje išlikęs grynas graikų kraujas tilptų į taurę vyno. Kaip nelengva turėtų būti rasti nors lašą gryno heleniško kraujo. Tačiau man atrodo, kad ir šiandien, ir visais laikais dar sunkiau būtų rasti tikrų ispanų. Turbūt nėra kitos tokios nedidelės tautos.

Suprantama, yra tokių, kurie galvoja kitaip. Taip atsiradęs dažnai vartojamo žodžio „ispaniškumas" neatitikimas rizikuoja būti nesuprastas tikrąja savo prasme. Pamirštame, kad kiekviena tauta yra bandymas gyventi ir justi naujaip. Kai tauta visiškai atskleidžia savo savitas energijas, aplinka praturtėja itin gausiai: naujas jutimiškumas pažadina naujus įpročius ir institucijas, naują architektūrą ir naują poeziją, naujus mokslus ir naujus įkvėpimus, naujus jausmus ir naują religiją. O kai tautai nesiseka, visas šis galimas naujumas ir augimas lieka glūdėti viduje, nes juos kuriantis jutimiškumas niekur nepasireiškia. Tauta yra vienas gyvenimo stilių, ir jis susideda iš paprastos ir diferencijuotos moduliacijos, organizuojančios aplink save esančią materiją[12]. Iš-

[12] Šias idėjas 1914 m. nuostabiai ir nepriklausomai išplėtojo Oswaldas Spengleris veikale *Vakarų saulėlydis*, išspausdintame 1918 m.

orinės priežastys nukreipia šį tautos stilių atskleidžiantį kūrybinės organizacijos judesį nuo idealios jo trajektorijos, ir rezultatas būna toks baisus ir apgailėtinas, kokį tik begalima įsivaizduoti. Kiekvienas tolesnis tokio nukrypimo žingsnis slopina ir slegia originalią intenciją, aptraukia ją negyva žlugusių, nevykusių, nepakankamų produktų pluta. Kiekvieną dieną tokia tauta yra mažesnė, nei turėjo būti.

Kadangi tai yra Ispanijos atvejis, gan ydingas mums turėtų atrodyti tas neperspektyvus, hierarchijos neturintis patriotizmas, laikantis ispaniškumu tai, kas dar tik turėjo įvykti mūsų žemėje, painiojantis labiausiai nevykusias degeneracijas su Ispanijos esme.

Ar tai ne sarkastiška po trijų su puse šimtmečių klajokliškų klystkelių išgirsti pasiūlymą tęsti nacionalinę tradiciją! Tradicija! Tradicinė Ispanijos realybė buvo progresyvus potencialios Ispanijos naikinimas. Ne, negalime tęsti tradicijos. Ispaniškumas man reiškia ypatingą pažadą, kuris tik rečiausiais atvejais išsipildydavo. Ne, negalime tęsti tradicijos, priešingai, turime eiti prieš ją, kuo toliau nuo jos. Iš tradicinių atliekų krūvos mums reikia išgelbėti pirminę tautos substanciją, ispanišką modelį, tą paprastą ispanišką virpulį prieš chaosą. Tai, ką vadiname Ispanija, tėra Ispanijos žlugimas. Didžiuliame, skausmingame lauže turėtume sudeginti inertišką tradicinę raišką, buvusią Ispaniją, ir po to, gerai išsijoję pelenus, rastume švytintį brangakmenį – Ispaniją, kuri galėjo būti.

Tam turime išsivaduoti iš vakarykščių prietarų ir nepasiduoti jų gundymams laikyti Ispaniją tuo, kuo ji buvo anksčiau. Viduržemio jūros jūreiviai žinojo, kad yra tik vienas vienintelis būdas išsilaisvinti iš mirtino sirenų dainavimo – tai dainuoti nuo pabaigos. Tad tie, kurie myli šiandienines Ispanijos galimybes, turi dainuoti Ispanijos istorijos legendą iš galo, kad prieitų iki vietos, kur vargšė mūsų tautos širdis plaka ritmiškais ir stipriais smūgiais.

Vienas esmingiausių, o gal ir didžiausias, šių patyrimų yra Cervantesas. Tai ispaniškos pilnatvės pavyzdys.

Kiekviena proga galima mosuoti jo vardu lyg kardu. Ak! Jei aiškiai žinotume, kas sudaro Cervanteso stilių, kaip jis suvokia daiktus! Šiose dvasinėse aukštumose karaliauja neįveikiamas solidarumas, ir poetinis stilius apima filosofiją ir moralę, mokslą ir politiką. Jei kas nors ateitų ir atskleistų Cervanteso stiliaus kontūrus, užtektų pratęsti jų linijas iki kolektyvinių problemų, ir atgimtume naujam gyvenimui. Ir jei mumyse dar liko nors kiek ryžto bei genialumo, pabandytume kurti kitokį Ispanijos rytojų.

Tačiau kol kas nors ateis, turime tenkintis tik neaiškiomis nuorodomis, labiau jausminėmis nei tiksliomis, ir išlaikyti pagarbų atstumą didžiojo romanisto intymumui. Negalima leisti, kad per daug priartėję pasakytume nedelikačius arba ekstravagantiškus žodžius. Taip, mano manymu, atsitiko žinomiausiam ispanų literatūros mokytojui, kuris prieš keletą metų bandė apibūdinti Cervantesą sakydamas, kad jam charakteringa... subtilus jutimas. Nėra nieko pavojingesnio, kaip bandyti apibrėžti pusdievį – tebūnie jis mokesčių rinkėjas.

Šios mintys kilo man vieną pavasario popietę miške, juosiančiame Eskorialio vienuolyną, didįjį mūsų lyrikos centrą. Jos ir paskatino parašyti šias esė apie „Don Kichotą".

Melsvos sutemos užliejo visą peizažą. Paukščių balsai užmigo jų mažose gerklėse. Toldamas nuo tekančio vandens, įžengiau į absoliučios tylos zoną. Mano širdis iškilo į paviršių lyg aktorius, einantis į sceną pasakyti paskutinių dramatiškų žodžių. Tuk, tuk... Vėl pasigirdo ritmiškas plakimas, užliejęs mano sielą žemiškais jausmais. Aukštai danguje ryškus šviesulys tarsi žvaigždžių širdis žybsėjo man į taktą lyg brolis dvynys ir prisipildė nuostabos ir švelnumo stebuklui, vadinamam pasauliu.

PIRMOJI MEDITACIJA

(Trumpas romano traktatas)

Pirmiausia truputį pamąstykime, kas yra labiausiai išoriška „Don Kichote“. Sakoma, kad tai romanas, ir galbūt teisingai pridurіama, kad tai pirmasis romanas laiko ir vertės atžvilgiu. Nemaža to, ką šiuolaikiniai skaitytojai vertina geriausiuose dabartiniuose romanuose, galima atrasti „Don Kichote“. Slysdamas senaisiais puslapiais, žvilgsnis atranda modernumo, priartinančio šią garbingą knygą prie mūsų širdžių: mūsų giliausias jutimiškumas ją suvokia taip, kaip Balzacą, Dickensą, Flaubert'ą, Dostojevskį, šiuolaikinio romano kūrėjus.

Tačiau kas yra romanas?

Galbūt nebemadinga svarstyti literatūros žanrų esmę. Tarkite, kad tai retorinis klausimas. Juk esama tokių, kurie net neigia esant literatūros žanrus.

Tačiau mes, būdami nemadingi ir tikėdami faraoniška jūsų ramybe, paklausime: kas yra romanas?

I

Literatūros žanrai

Antikinė poetika suprato literatūros žanrus kaip tam tikras kūrybos taisykles, prie kurių poetas turėjo prisitaikyti; laisvas, formalias schemas ir struktūras, į kurias mūzos lyg nuolankiosios bitelės nešė savo medų. Šia prasme apie literatūros žanrus aš nekalbu. Forma ir turinys yra neatskiriami, o poetinis turinys yra laisvas nuo bet kokių abstrakčių normų.

Tačiau turinį ir formą reikia skirti: tai nėra tas pat. Flaubert'as sakė: „Forma eina iš turinio kaip šiluma nuo laužo“. Tai tiksli metafora. Dar tiksliau būtų pasakyti, kad forma

yra organas, o turinys – funkcija, kurianti tą organą. Vadinasi, literatūros žanrai yra poetinės funkcijos, kryptys, kurių link suka estetinė karta.

Modernizmo siekimas neigti skirtumą tarp turinio arba temos ir formos arba išraiškos aparato man atrodo toks pat trivialus kaip ir jų scholastinis atskyrimas. Iš tiesų kalbama apie tokį pat skirtumą, kuris egzistuoja tarp krypties ir kelio. Pasukti kokia nors kryptimi nėra tas pat kaip eiti iki numatyto tikslo. Mestas akmuo turi numatytą oro kelionės trajektoriją. Ši trajektorija yra lyg originalaus impulso paaiškinimas, raida ir išsipildymas.

Taip ir tragedija yra tam tikros fundamentalios poetinės temos arba tragiškumo išplėtojimas. Formoje randame tą patį, ką ir turinyje, tačiau forma parodo, atskleidžia, išplėtoja tai, kas turinyje slypėjo tendencijos arba grynos intencijos pavidalu. Iš čia kyla jų neatskiriamumas, tarsi jie būtų du skirtingi to paties dalyko momentai.

Literatūros žanrai man, priešingai nei antikinei poetikai, reiškia tam tikras radikalias, nepamainomas temas, tikrąsias estetines kategorijas. Pavyzdžiui, epopėja reiškia ne poetinę formą, o substantyvų poetinį turinį, kuris plėsdamasis ir vis labiau ryškėdamas pasiekia pilnatvę. Lyrika nėra sąlyginė kalba, į kurią galima išversti tai, kas pasakyta dramatine romano kalba. Ji pasako tik tam tikrą dalyką ir pasako jį tobulai.

Vienaip ar kitaip esminė meno tema visada yra žmogus. Ir žanrai, suprasti kaip tarpusavyje nekeičiamos estetinės temos, vienodai reikalingos ir būtinos, yra lyg platūs žvilgsniai į kardinalias žmogiškumo versmes. Kiekviena epocha radikaliai interpretuoja žmogų. Tiksliau pasakius, ne interpretuoja, bet pati yra ta interpretacija. Dėl to kiekviena epocha teikia pirmenybę tam tikram žanrui.

II

Rinktiniai romanai

Antroje XIX a. pusėje Europos tautos ryte rijo romanus.

Nėra abejonės, kad, laiko tėkmei išsijojus nesuskaičiuojamus tos epochos faktus, kaip pavyzdinis ir reprezentatyvus reiškinys išliktų romano triumfas.

Tačiau ar aišku, ką reikėtų suprasti žodžiu „romanas“? Cervantesas pavadino „Rinktiniais romanais“ mažesnės apimties kūrinius. Kaip suprasti šį pavadinimą?

Žodis „rinktiniai“ nėra toks jau keistas: abejotinas moralės atspindys, kurį profaniškiausias iš mūsų rašytojų suteikia savo apsakymams, yra herojiška veidmainystė, kurios laikėsi iškilieji XVII amžiaus žmonės. Šis amžius, kuriame imamas auksinis dvasinės renesanso sėjos derlius, be jokio pasipriešinimo sutinka kontrreformaciją ir jėzuitų kolegijas. Tai amžius, kai Galilėjus, pradėjęs naująją fiziką, be jokių skrupulų atsiima savo žodžius, Romos bažnyčiai uždėjus griežtą dogmatinę ranką. Tai amžius, kai Descartes'as, tik atradęs savo metodo principą, paversiantį teologiją *ancilla philosophiae**, nubėga į Loretą padėkoti Dievo Motinai už tokio atradimo sėkmę. Šis triumfuojančios katalikybės amžius leidžia susikurti pirmosioms didelėms racionalizmo sistemoms, didžiuliams užtvarams, pastatytiems prieš tikėjimą. Teprisimena šitai tie, kurie pavydėtinai supaprastindami reikalą suverčia inkvizicijai visą kaltę, kad Ispanija nepasižymėjo mąstymu.

Grįžkime prie romanų pavadinimo, kurį Cervantesas suteikia savo rinkiniui. Aš jame atrandu dviejų skirtingų kompozicijų serijas, kuriose nematyti tarpusavio įtakos. Svarbiausia yra tai, kad abiejose serijose neabejotinai dominuoja skirtinga meninė intencija, traukianti poetinę kartą į skirtingus centrus. Ar įmanoma vadinti tuo pačiu žanru apsakymus „Laisvasis

* Filosofijos tarnaite (*lot.*).

meilužis", „Angliška ispanė", „Kraujo tvirtybė", „Dvi skaistuolės" ir apsakymus „Užkampis", „Pavydusis estremadūrietis"?

Keliais žodžiais apibūdinkime šį skirtumą: pirmoje serijoje bus pasakojama apie meilę ir sėkmę. Pasakojama apie sūnus, kurie atitolę nuo šeimyninio medžio patiria netikėtus nuotykius; tai jaunuoliai, kurie pagauti erotinės vėtros, apsvaigę blaškosi horizonte kaip krentančios, spindinčios žvaigždės; tai pavargusios klajūnės kekšės, giliai dūsaujančios užeigose ir ciceroniškai kalbančios apie prarastą nekaltybę. Vienoje iš tokių užeigų susimezga trys arba keturi atsitiktinumo ir aistrų įkaitinti siūlai, traukiantys vienas širdis prie kitų; ir užeigų aplinkoje įvyksta keisčiausi sutapimai ir atpažinimai. Visa tai, kas pasakojama šiuose romanuose, yra netikroviška ir būtent dėl šio netikrumo kyla mūsų susidomėjimas. „Persėjas", pavyzdinis ir ilgas šio tipo romanas, įrodo, kad Cervantesas norėjo netikrumo kaip tokio[13]. Faktas, kad ši knyga užbaigia vieną jo kūrybos ciklą, neleidžia per daug supaprastinti to, apie ką kalbėjome.

Šiuose Cervanteso romanuose atskleidžiamos temos yra tos pačios temos, kurias prieš daugelį šimtmečių atrado arijų vaizduotė. Tai buvo taip seniai, kad atrandame performuotus jų variantus originaliuose Graikijos ir vakarų Azijos mituose. Manote, kad romanu reikėtų vadinti tuos pirmos serijos Cervanteso kūrinius? Maloniai prašom, tačiau noriu priminti, kad šis literatūrinis žanras pasakoja netikrus, išgalvotus, nerealius įvykius.

Kitaip sumanyta buvo antroji serija, kuriai atstovauja „Užkampis" ir „Stiklinaitė". Čia beveik niekas nevyksta; mūsų sielos nejaučia dinamiško susižavėjimo ir nelekia nuo vienos pastraipos prie kitos sekdamos įvykių eigą. Žingsnis čia žengiamas tik tam, kad būtų galima vėl sustoti ir plačiai apsidairyti aplinkui. Čia ieškoma statiškų ir smulkmeniškai tikslių reginių. Personažai ir įvykiai yra tokie tolimi, neįprasti ir

[13] Apie netikrumo ir poetiškumo santykį, be kita ko, galite pasiskaityti esė apie Renaną „Netikrumo teorija", išspausdintoje autoriaus veikale „Žmonės, darbai, daiktai".

neįtikimi, kad net nekelia susidomėjimo. Tik nesakykit man, kad gudruoliai Rinkonas ir Kortado, išdykėlės Gananciosa ir Kariharta, linksmuolis Repolido ir kiti yra kuo nors patrauklūs. Toliau skaitydami suprantame, kad tai yra ne jie, o autoriaus teikiama jų reprezentacija, kuria jis nori mus sudominti. Dar daugiau: jei mes nebūtume jiems indiferentiški, kūrinys nukreiptų estetines mūsų emocijas kitu keliu. Čia svarbiausia yra šių būtybių nereikšmingumas, indiferentiškumas ir tikroviškumas.

Kontrastas tarp šios ir ankstesnės meninės intencijos yra didžiulis. Ten estetinio pasitenkinimo motyvas yra patys personažai ir jų nuotykiai; rašytojas gali sumažinti savo intervenciją iki minimumo. Čia, atvirkščiai, mus domina tik tai, kaip autorius atspindi tas eilines figūras, apie kurias kalba. Cervantesas puikiai suprato šį skirtumą rašydamas „Šunų pokalbį": „Noriu perspėti tave dėl vieno dalyko. Kai pasakosiu apie savo gyvenimą, vieni pasakojimai bus uždari ir patrauks savaime, o kiti bus įdomūs tuo, kaip aš juos pasakosiu. Noriu pasakyti, kad vieni pasakojimai, nors ir nedaugiažodžiai ir negražbylingi, teikia pasitenkinimą, kitus reikia „aprengti" žodžiais išryškinant veidą ir rankas bei keičiant balsą ir iš niekam tikusių, suglebusių ir silpnų padaryti juos smarkius ir malonius".

Tad kas yra romanas?

III

Epas

Vienas dalykas yra aiškus: tai, ko praeito amžiaus skaitytojas ieškojo romane, neturi nieko bendra su tuo, ko ieškojo antikiniai amžiai epe. Kildindami romaną iš epo, uždarome kelius romano žanro pokyčių supratimui ir iš esmės nesuvokiame literatūrinės evoliucijos, pasiekusios brandą XIX a. romane.

Romanas ir epas yra priešingi dalykai. Epo tema yra praeitis kaipo tokia: mums pasakojama apie buvusį ir išnykusį pasaulį, apie mitinį amžių, kurio senumas nėra tokia pat praeitis kaip tolimo istorinio laiko. Neabejotina yra tai, kad vietinis dievobaimingumas tiesė plonus siūlus tarp Homero žmonių ir dievų bei dabarties gyventojų, tačiau šis genealoginių tradicijų tinklas negali įveikti absoliutaus atstumo tarp mitinės *vakardienos* ir realios šiandienos. Kiek realių *vakar* beturėtume, Achilo ir Agamemnono gyvenama erdvė nesusisiekia su mūsų egzistencija, ir mes negalime prie jų priartėti grįždami istorijos keliu atgal. Epinė praeitis nėra *mūsų* praeitis. Mūsų praeitis neprieštarauja, kad laikytume ją kadaise buvusia dabartimi. O epinė praeitis bėga nuo visko, kas dabartiška, ir kai miglotais prisiminimais norime ją pasiekti, ji tolsta nuo mūsų šuoliuodama lyg Diomedo žirgai ir išlaiko amžiną, identišką atstumą. Tai nėra prisiminimo praeitis, o ideali praeitis.

Kai poetas šaukiasi *mneme*, atminties, prašydamas, kad leistų patirti achajų skausmą, jis kreipiasi ne į subjektyvią atmintį, o į kosminę prisiminimo jėgą, kurią mano pulsuojant visatoje. *Mneme* yra ne miglotas individo prisiminimas, o elementari jėga.

Šis esminis legendinis atstumas apsaugo epinius objektus nuo senėjimo. Ta pati priežastis, kuri trukdo mums juos prisiartinti ir suteikti dabarties jaunatvę, daro jų kūnus nepavaldžius senatvei. Ir amžinas homeriškų giesmių gaivumas bei šviežumas labiau reiškia ne žvalią jaunystę, o negalėjimą senti. Mat senatvė negalima, jei kūnas nesensta. Daiktai sensta todėl, kad kiekvieną valandą vis labiau tolsta nuo mūsų, ir tai vyksta nuolat. Senas daiktas yra kaskart senesnis. O Achilas tiek pat nutolęs nuo mūsų kiek ir nuo Platono.

IV

Praeities poezija

Reikėtų surengti Homero nuopelnų pastarojo šimtmečio filologijai aukcioną. Homeras nėra naivuolis ar Auroros temperamento žmogus. Niekas šiandien neneigia, kad „Iliados", bent jau mūsų „Iliados", liaudis niekada nesuprato. Kitaip tariant, tai archajinis kūrinys. Rapsodas sąlygine kalba kuria tai, kas jam pačiam atrodo sena, šventa ir neapdorota. Įpročiai, kuriuos suteikia personažams, taip pat pasižymi senoviniu šiurkštumu.

Kas galėtų pamanyti? Homeras archaizuoja: poezijos vaikystė yra archeologinė fikcija! Kas galėtų pamanyti? Kalbame ne apie tai, kad epe yra archajiškumo, bet kad pats epas yra archaizmas ir iš esmės niekas daugiau. Sakėme, kad epo tema yra ideali praeitis, absoliuti senovė. Dabar priduriame, kad archaizmas yra literatūrinė epo forma, poetizavimo instrumentas.

Man tai atrodo ypač svarbu, kad aiškiai suvoktume romano prasmę. Po Homero Graikija turėjo laukti daugelį amžių, kad galėtų suvokti dabartį kaip poetinę galimybę. Tiesą sakant, taip niekad ir nesuvokė *ex abundantia cordis**. Graikijai poetiška buvo tik senovė arba geriausiu atveju laikų pradžia. Tai ne romantizmo senovė, kuri per daug panėši į sendaiktininkų senovę, nesveikai patrauklią, keliančią malonumą savo griuvenomis, kirvarpų išėdomis, rūgštimi ir atgyvenomis. Visi šie mirštantys daiktai atspindi buvusį grožį, ir ne jie, bet jų sukelti emocijų debesys pažadina mumyse poetinę versmę. O graikui grožis buvo intymiausias esminių daiktų atributas: atsitiktinumas ir laikinumas nebuvo su juo susiję. Jo estetikos suvokimas buvo racionalus[14] ir neleido atskirti poetinės vertės nuo metafizinės didybės. Gražu buvo tai, kas

* Iš visos širdies (*lot.*).

[14] Proporcijos ir matmens sąvokos, atsirandančios heleno lūpose, kai jis kalba apie meną, gerai parodo jo matematinę muskulatūrą.

turėjo savyje reiškinių prigimtį ir normą, priežastį ir modulį. Ir ši uždara epinio mito visata buvo sudaryta tik iš esminių ir pavyzdinių objektų, kurie buvo realybė, kai mūsų pasaulis dar neegzistavo.

Tarp epinės ir mūsiškos erdvės nėra jokios komunikacijos, vartelių ar durų plyšelio. Mūsų gyvenimas su savo šiandiena ir vakardiena priklauso antram kosminio gyvenimo etapui. Mes esame dirbtinės ir menkos realybės dalis: mus supantys žmonės neprilygsta Ulisui ir Hektorui. Net gerai nežinome, ar Ulisas ir Hektoras buvo žmonės ar dievai. Anuo metu dievai buvo arčiau žmonių lygio, nes šie buvo dieviški. Kur Homerui baigiasi dievas ir prasideda žmogus? Problema atskleidžia mūsų pasaulio nuokrytį. Epinės figūros reprezentuoja dingusią šlovę, pasižymėjusią dievo ir žmogaus indiferentiškumu ar bent jų tarpusavio sąlyčiu. Nuo dievo iki žmogaus – vienas laiptelis: deivės paslydimas ar dievo šėliojimas.

Apibendrinant, graikams poetiški buvo tik tie dalykai, kurie buvo pirmieji, ne senoviniai, bet patys seniausi, turintys savyje principus ir priežastis[15]. Mitai, kartu būdami tradicinė religija, fizika ir istorija, apima geriausią graikų ir poetinio meno medžiagą. Poetas turi nuo jos atsispirti, joje judėti ir net ją modifikuoti, kaip daro tragikai. Šių žmonių protai negali išrasti poetinio objekto, kaip kad mūsų – sufantazuoti mechaninio dėsnio. Tai nubrėžia epo ir viso graikų meno ribą, kuri iki pat dekadanso valandos neatsiskirs nuo mitinės gimdos.

Homeras tiki, kad viskas vyko taip, kaip pasakoja jo hegzametrai: auditorija taip pat tuo tiki. Dar daugiau: Homeras nesiekia papasakoti ką nors naujo. Publika žino, ką jis pasakos, ir Homeras tai žino. Jo veikla nėra kūrybinė, ji nestebina klausytojų. Tai ne poetinė, o techninio virtuoziškumo veikla. Aš nerandu meno istorijoje artimesnės rapsodui

[15] „Buvo tikima, kad švenčiausi dalykai yra tai, kas seniausia ir jau nebeprisimenama“, – kalbėdamas apie mitinį mąstymą, sako Aristotelis. *Metafizika*. P. 983.

intencijos kaip tik ta, kuri spindi Ghiberti'o kurtose Florencijos krikštyklos duryse. Jį domina ne reprezentuojami daiktai, o beprotiškas malonumas reprezentuoti, perteikti bronzoje žmonių, gyvulių, medžių, uolų, vaisių figūras.

Taip ir Homeras. Tykus epinės srovės tekėjimas, ritmiška ramybė tiek didingų, tiek mažų dalykų atžvilgiu būtų absurdiška, jei įsivaizduotume poetą, kuris susirūpinęs pats kuria siužetus. Poetinė tema egzistuoja kartą ir visiems laikams: tereikia aktualizuoti ją žmonių širdyse, iškelti dabarties pilnatvėje. Dėl to nenuostabu, kad didvyrio mirčiai skiriamos keturios eilutės ir ne mažiau kaip dvi – uždaromoms durims. Telemacho auklė

Tuosyk išėjus iš menės, sidabro grandį uždėjo
*Tyliai ant durų ir skląstį per ją patraukė už saito**.

V

Rapsodas

Galbūt mūsų epochos estetinės temos lėmė, kad neigiamai interpretuojame šį malonumą, kurį jautė ramus ir švelnus Jonijos aklasis leisdamas regėti gražius praeities dalykus. Gali šauti į galvą pavadinti tai realizmu. Bjaurus, netinkamas žodis! Ką darytų su juo graikas, jei mūsų dėka jis pasiektų jo dvasią? Mums realu yra tai, ką jaučiame, ką akys ir ausys suneša vidun: mus auklėjo tūžmingas amžius, kuris valcavo visatą ir padarė iš jos paviršių, gryną išorę. Ieškodami realybės, ieškome išorinių apraiškų. O graikas realybę suprato visai kitaip: jam realu tai, kas yra tikra, gilu ir paslėpta; reali yra ne apraiška, o gyvi bet kokios apraiškos šaltiniai. Plotinas niekaip negalėjo apsispręsti, kad jį nupieštų, nes portretas, jo nuomone, paliktų pasauliui šešėlio šešėlį.

* Homeras. *Odisėja*. 1 giesmė, 441–442 eil. Vilnius, 1997. P. 16. Vert. A. Dambrauskas.

Epinis poetas pakyla prieš mus su batuta rankoje, nukreipia aklą veidą ten, kur sklinda didžiausia šviesa. Saulė jam yra lyg tėvo ranka, glostanti vakare vaiko skruostus; jo kūnas tampa saulėseke, gaudančia kiekvieną šilumos dvelksmą. Lūpos virpa kaip derinamo instrumento stygos. Ko jis trokšta? Nori supažindinti mus su seniai praėjusiais įvykiais. Pradeda kalbėti. Ne, jis nekalba, jis deklamuoja. Žodžiai sklinda tam tikra tvarka ir atrodo atitrūkę nuo įprastinės egzistencijos, būdingos kasdienei kalbai. Hegzametras lyg liftas sulaiko žodžius įsivaizduojamoje erdvėje ir neleidžia jiems nusileisti ant žemės. Tai simboliška. To nori rapsodas; išplėšti mus iš kasdienės tikrovės. Sakiniai yra ritualai, iškilmingi ir kiek hieratiniai posakiai – tūkstantmetė gramatika. Iš realybės paimamos tik gėlės, retkarčiais pagrindinių, visada lygiareikšmių kosmoso reiškinių – jūros, vėjo, žvėrių, paukščių – palyginimai, įnešantys į archajinį kūrinį aktualumo syvų, būtinai reikalingų, kad praeitis, kokia ji yra, užvaldytų mus ir atitolintų dabartį.

Tokia yra rapsodo užduotis, toks vaidmuo epinio kūrinio statinyje. Jis netrokšta originalumo kaip dabartinis poetas. Žino, kad ta giesmė nėra jo vienintelio. Etninė sąmonė, mito pramanytoja, dar prieš jam gimstant atliko pagrindinį savo darbą: sukūrė gražius objektus. Jam telieka kruopštaus atlikėjo vaidmuo.

VI

Elena ir ponia Bovari

Nesuprantu, kaip galėjo vienas ispanas, graikų literatūros mokytojas, pasakyti, kad „Iliadą" bus lengviau suprasti įsivaizduojant dviejų Ispanijos kaimų bernų mūšį dėl dailios mergiotės. Suprantu, kad romano „Ponia Bovari" atveju mūsų dėmesys kreipiamas į provincialę, pasižymėjusią neištikimybe. Viskas aišku: autorius įvykdo savo uždavinį konkrečiai parody-

damas mums tai, ką abstrakčiai mes jau žinojome[16]. Užvertę knygą, galime pasakyti: „Štai tokios išties yra neištikimosios provincialės. O šitie juokingi žemdirbiai yra iš tiesų juokingi". Taip mes patenkiname rašytoją. Tačiau skaitydami „Iliadą", niekada nesveikiname Homero, kad jo Achilas yra iš tiesų puikus, tobulas Achilas, o Elena – neprilygstama Elena. Epinės figūros yra ne tipų atstovės, o unikalios būtybės. Egzistavo tik vienas vienintelis Achilas ir viena vienintelė Elena bei vienas karas prie Skamandro. Jei palaida Menelajo žmona mums atrodytų kaip bet kuri kita moteris, trokštama priešų, Homeras būtų žlugęs. Jo misija labai apibrėžta, ne taip kaip Ghiberti'o ar Flaubert'o, nes jis turi pristatyti mums šią Eleną ir šį Achilą tokius, kokie nėra panašūs į žmones, sutinkamus kryžkelėse.

Epas visų pirma yra unikalių, didvyriškos prigimties būtybių kūrėjas: šimtametė liaudies fantazija tuo ir užsiima. Antra, jis yra šių būtybių realizacija, jų pažadinimas: tai rapsodo užduotis.

Tikiuosi, kad po šių ilgų kalbų romano prasmė mums taps aiškesnė, nes romanas yra epinio žanro priešprieša. Epo tema yra praeitis, o romano – dabartis. Epinės figūros yra sukurtos, vienintelės ir nepakartojamos, turi savo poetinę vertę, o romano personažai yra tipiški ir nepoetiški, paimti iš gatvės, fizinio pasaulio, realios autoriaus ir skaitytojo aplinkos, bet ne iš estetinės ir kūrybinės mito atmosferos. Trečiasis praskaidrėjimas būtų toks: literatūrinis menas yra ne visa poezija, o tik antrinė poetinė veikla. Menas yra aktualizavimo technika ir mechanizmas, kuris iškelia kūrybinį aktą, atskleidžiantį gražius objektus, ir tai yra pirminė ir aukščiausia poetinė funkcija. Šis mechanizmas kartais gali ir turi būti realistinis, tačiau nebūtinai ir ne visais atvejais. Mūsų laikams būdingas potraukis realizmui neturėtų tapti norma. Mes siekiame apraiškos iliuzijos, nors kiti amžiai teikė

[16] „Ma pauvre *Bovary* sans doute souffre et pleure dans vingts villages de France à la fois, à cette heure même". [Mano vargšė *Bovari*, be abejonės, tuo pat metu, tą pačią valandą kenčia ir verkia dvidešimtyje Prancūzijos kaimų (*pranc.*).] Flaubert. *Correspondance*. II. P. 284.

prioritetus kitkam. Būtų tuščiagarbiška manyti, kad žmonija visada norėjo ir norės to paties, ko ir mes. Ne. Priimkime į savo širdis visa, kas yra žmogiška, nors mums ir svetima. Geriau tebūna žemėje nepaklusni įvairovė nei monotoniška vienovė.

VII

Mitas, istorijos fermentas

Epinė perspektyva, kuri, kaip jau matėme, žvelgia į pasaulio įvykius nuo pagrindinių mitų lyg nuo aukščiausių viršukalnių, nemiršta kartu su Graikija. Ji ateina iki mūsų. Niekada ir nemirs. Kai žmonės nebetiki kosmogonine ir istorine epinių pasakojimų realybe, tai rodo, kad nuo helenizmo amžiaus praėjo nemažai laiko. Tačiau dogmatinės vertės netekę epiniai motyvai, mitinės sėklos ne tik išlieka kaip nepamainomi, nuostabūs fantazijos padarai, bet ir įgyja plastinio gyvybingumo bei jėgos. Susikaupę literatūrinėje atmintyje, pasislėpę žmonijos pasąmonėje, jie yra lyg neišmatuojamos energijos poetinės mielės. Priartinkite tikrą karaliaus Antiocho arba Aleksandro istoriją prie šių įkaitusių materijų. Tikra istorija užsidegs iš visų keturių pusių: joje esantis įprastumas ir kasdieniškumas negrįžtamai sunyks. Po gaisro prieš nustebusias mūsų akis sužvilgės briliantas – žavi kerinčio Apolono[17], įstabaus Aleksandro istorija. Ši nuostabi istorija, suprantama, nėra istorija: tai vadinama romanu. Toks tad buvo graikų romanas.

Dabar tampa akivaizdi šiame žodyje egzistuojanti dviprasmybė. Graikų romanas tėra istorija, kurią mitas sugadinęs, kūrybiškai sugadinęs, kai kelionės į arimaspų* šalį, tos fantastinės geografijos, prisiminimus išardė ir iš naujo sudėliojo savaip. Tam pačiam žanrui priskiriama visa vaizduotės

[17] Apolono figūra yra sukurta iš mitinės medžiagos ir Antiocho istorijos.

*Pasak graikų padavimų, arimaspai – šiaurės Skitijos vienaakiai gyventojai, kovoję su juos saugojusiais grifais.

literatūra, visa tai, ką vadiname apsakymu, balade, legenda ir nuotykių knygomis. Čia mitas visada tam tikrą istorinę medžiagą perkelia į kitą vietą ir pritaiko.

Nepamirškime, kad mitas reprezentuoja kitokį pasaulį nei mūsiškis. Mūsiškis yra realus, o mitinis – nerealus. Šiaip ar taip, kas įmanoma viename pasaulyje, neįmanoma kitame; mūsų planetos sistemos mechanika netinka mitinei sistemai. Mitas, įtraukdamas žemišką įvykį, paverčia jį fiziškai ir istoriškai neįmanomu. Žemiškoji medžiaga išlieka, bet ji paklūsta kitai tvarkai, visiškai kitokiai nei galiojanti mūsų pasaulyje, tačiau mums tai reiškia tvarkos stoką.

Vaizduotės literatūra išlaikys labdaringą epo, savo motinos, įtaką iki pat žmonijos laikų pabaigos. Ji dubliuos pasaulį atnešdama mums žinių iš trokštamos erdvės, kurioje gyvena Homero dievai ir tikrieji jų sekėjai. Dievų dinastija yra tokia, kurioje visa, kas neįmanoma, tampa įmanoma. Ten, kur ji valdo, neegzistuoja tai, kas normalu; iš savo sosto jie skleidžia visuotinę netvarką. Konstitucija, kuria jie vadovaujasi, turi vienintelį straipsnį: *Nuotykis yra leidžiamas.*

VIII

Riterių knygos

Kai mokslas, nedraugiškas brolis, trokštąs valdyti sielas, nuverčia nuo sosto mito siūlomą pasaulio viziją, epas praranda religinį pobūdį ir išlekia laukais nuotykių ieškoti. Riterių knygos yra nuotykių knygos, paskutinė didelė seno epo kamieno atžala. Paskutinė šiandien, bet ne apskritai.

Riterių knygos išsaugo epinius charakterius, bet ne tikėjimą pasakomąja realybe[18]. Jose pasakojami idealios seno-

[18] Vis dėlto manyčiau, kad tam tikru būdu jis išlieka. Tačiau turėčiau prirašyti čia daug nereikalingų puslapių apie šią paslaptingą haliucinacijų rūšį, glūdinčią malonume, kurį jaučiame skaitydami nuotykių knygas.

vės įvykiai. Karaliaus Artūro bei Marikastanjos laikai* yra sąlyginės praeities uždangos, neryžtingai dengiančios įvykių chronologiją.

Poetinis riterių knygų instrumentas kaip ir epe yra pasakojimas, išskyrus šmaikščius dialogus. Turiu paprieštarauti visuotinei nuomonei, kad pasakojimas yra ir romano instrumentas. Tokią nuomonę paaiškina tai, kad du tuo pačiu vardu vadinami žanrai nebuvo išskirti. Vaizduotės knygos pasakoja, o romanai aprašo. Pasakojimas yra forma, kurioje mums egzistuoja praeitis, ir pasakojama tik tai, kas jau yra įvykę, kitaip tariant, ko jau nėra. O dabarties aktualijos yra aprašomos. Epas, kaip žinoma, rėmėsi idealia praeitimi, pasakojančia praeitimi, kuri vadovėliuose įgijo epinio arba sentencinio aoristo vardą.

Kita vertus, romane mus domina pats aprašymas, o ne tai, kas aprašoma. Mes kreipiame dėmesį ne į objektus, bet į būdą, kaip jie yra pristatomi. Nei Sančas, nei kunigas, nei kirpėjas, nei Žaliojo apsiausto riteris, nei ponia Bovari, nei jos vyras, nei įkyruolis Omė mums nėra įdomūs. Neduotume nė dviejų realų, kad juos pamatytume. Tačiau atsisakytume visos karalystės dėl malonumo matyti juos įtrauktus į dvi garsiąsias knygas. Nesuprantu, kaip tai išsprūdo iš akių tiems, kurie mąsto apie estetinius dalykus. Tai, ką negailestingai vadiname *nuobodybe*, yra literatūros, o ne nepavykęs žanras. *Nuobodybė* yra pasakojimas apie mūsų nedominančius dalykus[19]. Pasakojimas turi pateisinti savo užduotį ir yra tuo geresnis, kuo paviršutiniškiau ir mažiau įsiterpia tarp įvykių ir mūsų.

Tad riterių knygų autorius, ne taip kaip romanistas, visą poetinę energiją skiria kurti įdomius įvykius. Tai yra nuotykiai. Jei šiandien galėtume skaityti „Odisėją" kaip nuotykių knygą, kūrinys, be abejonės, prarastų iškilumą ir reikš-

* Marikastanjos laikai (fraz.) – žila senovė.

[19] Viename *Kritikos* sąsiuvinyje Croce cituoja italą, aiškinantį *nuobodumo* apibrėžimą: tai atima iš mūsų vienatvę, bet nepasiūlo kompanijos.

mingumą, bet estetinė intencija liktų nepaliesta. Dievams prilygstančio Uliso vietoje atsiranda jūrininkas Sindbadas ir nurodo, nors ir labai iš tolo, garbingą buržuazinę Žiulio Verno mūzą. Jų artumą įtakoja įvykius valdantis atsitiktinumas. „Odisėjoje" atsitiktinumas palaiminamas įvairių dievų nuotaikų; o išmoningose riterių knygose jo prigimtis iškyla ciniškai. Senojoje poemoje įvykiai patraukia dėmesį kaip dievų užgaida – visiškai teologinis argumentas, o nuotykis yra įdomus savaime, savo paties įnoringumu.

Kiek susiaurinę vulgarų realybės supratimą, pamatysime, kad realybe laikome ne tai, kas iš tiesų atsitinka, o mums pažįstamą daiktų reiškimosi būdą. Šia prasme tikroviška yra ne tai, ką matome, o tai, ką numatome arba ką žinome esant. Ir jei įvykiai pasuka nenumatyta linkme, sakome, kad mums jie atrodo netikroviški. Dėl to mūsų pirmtakai nuotykių apsakymus vadino išmone.

Nuotykis trupina slogią, įgrisusią tikrovę lyg stiklą. Jis – tai nenumatyta, netikėta, nauja. Kiekvienas nuotykis yra naujas pasaulio gimimas, unikalus procesas. Argi tai neįdomu?

Kad ir kokio amžiaus būtume, visi esame prisilietę prie savo kalėjimo sienų. Apie trisdešimt metų užtrunka pažinti ribas, kuriose skleisis mūsų galimybės. Jas įvaldyti yra tas pat, kaip matuoti mūsų kojas spaudžiančias grandines. Tada klausiame: „Tai ir yra gyvenimas? Nieko daugiau? Uždaras, besikartojantis, visada toks pat ciklas?" Ši valanda pavojinga kiekvienam žmogui.

Šia proga prisiminiau puikų Gavarni piešinį. Ten matome seną išminčių, pro pašiūrės plyšį stebintį pasaulį. Senis sako: *Il faut montrer à l'homme des images, la réalité l'embête!** Gavarni gyveno tarp Paryžiaus rašytojų ir menininkų, estetinio realizmo šalininkų. Jis piktinosi, kaip lengvai nuotykių apsakymai patraukia publiką. Ir iš tikrųjų silpnose tautose šis stiprus vaizduotės narkotikas gali pavirsti yda, leidžiančia pabėgti nuo nepakeliamo egzistencijos svorio.

* Žmogui reikia parodyti paveikslų, realybė jam nuobodi! (*Pranc.*)

IX

Meistro Pedro teatras

Rutuliojantis nuotykio linijai, patiriame didėjančią emocinę įtampą, tarsi sekdami jos trajektorija pasijustume grubiai atskirti nuo inertiškos realybės linijos. Kiekviename pastarosios žingsnyje jaučiame grėsmę, kad staiga į įprastinę įvykių tėkmę įsiverš naujas įvykis, ir tik nauja nuotykių atmosfera gali išlaisvinti jį ir paskatinti dar didesniems neįmanomiems dalykams. Mes įsitraukiame į nuotykį kaip į kamuolį, ir dinamiškame mūšyje tarp jo – lekiančio liestine, siekiančio ištrūkti – ir žemės centro, trokštančio jį prisitraukti, mes palaikome kamuolio pusę. Mūsų šališkumas sulig kiekviena netikėta permaina vis didėja ir tampa tam tikra haliucinacijos rūšimi, kurioje nuotykis akimirksniu suvokiamas kaip tikra realybė.

Cervantesas nuostabiai pavaizdavo šią nuotykių skaitytojo psichologinę mechaniką procese, kurį išgyveno Don Kichoto dvasia, sureagavusi į meistro Pedro teatrą.

Svaiginamai šuoliuodamas dono Gaifero žirgas paskui save atveria tuštumą, kurioje kvaitinančio oro srovė nusineša visa, kas netvirtai laikosi ant žemės. Į šį iliuzinį sukūrį patenka ir Don Kichoto dvasia, besvorė lyg pienės pūkas ar sudžiūvęs lapas. Ir ji seks iš paskos tol, kol pasaulyje bus naivumo ir skausmo.

Meistro Pedro teatro kulisai yra dviejų dvasinių kontinentų riba. Giluminę dalį sudaro fantastinis pasaulis, formuojamas neįmanomų dalykų genijaus: tai nuotykių, vaizduotės, mito aplinka. Išorinėje pusėje grupuojasi paprasti žmonės, ištisas valandas degantys troškimu gyventi. Tarp jų yra kvailys, mums gerai pažįstamas idalgas, vieną rytą palikęs kaimą, pažadintas mažos smegenų centro anatominės anomalijos. Niekas mums netrukdo įeiti į šią patalpą: galime kvėpuoti jos atmosfera ir liesti esančiųjų pečius, iš tos pačios medžiagos ir tos pačios kondicijos kaip mes. Ta-

čiau ši vieta savo ruožtu telpa ir knygoje, kitaip tariant, kitoje scenoje, platesnėje nei pirmoji. Jei įžengtume į ją, atsidurtume idealiame objekte, judėtume estetinio kūno įgauboje. (Velázquezo „Freilinos" siūlo mums analogišką atvejį: tapydamas karališkosios šeimos paveikslą, autorius kartu nutapė ir savo studiją. „Verpėjose" jis amžiams sujungė legendinį veiksmą, reprezentuojantį kilimą ir kuklią patalpą, kurioje jis buvo kuriamas.)

Naivumo ir beprotybės veikiamos iškrovos keliauja iš vieno kontinento į kitą, iš scenos į salę ir atgal. Sakyčiau, kad svarbiausia yra tarp jų esantis osmosas ir endosmosas.

X

Poezija ir realybė

Cervantesas patvirtina rašąs savo knygą kaip priešpriešą riterių knygoms. Pastarųjų metų kritika neskyrė dėmesio šiam Cervanteso tikslui. Gal buvo manoma, kad tai tik pasisakymo maniera, sąlyginis kūrinio pristatymas, kaip įtariama ir dėl trumpų romanų pavadinimo rinktiniais. Tačiau reikia sugrįžti prie šio požiūrio. Estetiniu atžvilgiu reikia žiūrėti į Cervanteso darbą kaip į polemiką su riterių nuotykių knygomis.

Kaip kitaip paaiškinti neišmatuojamą šio kūrinio literatūrinio meno platumą? Epinis planas, kuriame pasitaikė įsivaizduojami objektai, iki šiol buvo vienintelis, ir poetiškumas buvo apibrėžiamas tomis pačiomis sąvokomis kaip ir episkumas[20]. Tačiau dabar vaizduotės planas tampa antruoju planu. Menas praturtėja dar vienu terminu; galima sakyti, įgauna trečią matmenį, užkariauja estetinį gilumą, kuris, kaip ir geometrija, reiškia terminų gausybę. Vadinasi, poetiškumas nebegali išsitekti patrauklioje idealioje praeityje

[20] Nuo pat pradžių neminėjome lyrizmo, nes jis yra nepriklausoma estetinė trauka.

ar nuotykio intrigoje, kuri visada yra nauja, vienintelė ir stebinanti. Todėl poetiniam sugebėjimui turime pritaikyti aktualią realybę.

Pastebėkite problemos keistumą. Iki poetiškumo atėjome dėl pernelyg didelio aplinkos aktualumo ir nedėmesingumo. Pasakymas „aktuali realybė" prilygsta pasakymui „nepoetiška". Tai didžiausias estetikos išplėtojimas, kokį galima įsivaizduoti.

Argi įmanoma, kad ši užeiga, Sančas, varovas ar meistro Pedro maištininkas būtų poetiški? Be jokios abejonės, ne. Kartu su teatru formaliai jie reiškia agresiją poetiškumui. Cervantesas atskiria Sančą nuo bet kokio nuotykio, nes su juo susidūręs padaro jį neįmanomą. Tai jo misija. Tačiau mes nematome, kaip tokioje realybėje galėtų išplisti poetiškumas. Vaizduotės kūriniai yra savaime poetiški, o realybė yra savaime antipoetiška. *Hic Rhodus, hic salta**: štai čia estetika turi įtempti žvilgsnį. Priešingai nei naiviai mano karingieji mūsų eruditai, realistinei tendencijai reikia didesnio pagrindimo ir paaiškinimo; tai yra estetikos *experimentum crucis***. Iš tikrųjų būtų nesuprantama, jei didysis Don Kichoto poelgis niekur mūsų neorientuotų. Kur padėti Don Kichotą, šiapus ar anapus? Sudėtinga pasirinkti vieną ar kitą kontinentą. Don Kichotas yra riba, kurioje abu pasauliai susiduria tam tikra briauna.

Jei mums pasakytų, kad Don Kichotas priskiriamas tik realybei, nesupyktume. Tik pridurtume, kad kartu su juo realybei priskiriamas ir nesuvaldomas jo troškimas. Ir šis troškimas, kupinas ryžto, yra nuotykių troškimas. Don Kichotas, kuris yra tikroviškas, iš tikrųjų nori nuotykių. Kaip jis pats sako: „Burtininkai gali atimti iš manęs sėkmę, bet užsidegimo ir dvasios – niekada". Dėl to jis taip stebėtinai lengvai persikelia iš žiūrovų salės į vaidinimą. Tai ribinė prigimtis, ir tokia, anot Platono, yra žmogiška prigimtis apskritai.

* Čia Rodas, čia ir šok (*lot.*).

** Esminis bandymas (*lot.*).

Iki šio momento turbūt neįtarėme to, kas dabar tampa aišku: realybė įeina į poeziją, kad pakylėtų nuotykį į aukštesnį estetinį lygį. Jei tai pasitvirtintų, realybė atsivertų ir padarytų vietos vaizduotės kontinentui ir taptų jo ramsčiu. Tada užeiga tą šviesią naktį taptų laivu, besiiriančiu karštomis La Mančos lygumomis ir plukdančiu Karolį Didįjį, dvylika perų, Sansuenjos Marsilį ir neprilygstamą Melisendrą. Riterių knygų pasakojimai yra tikroviški Don Kichoto fantazijoje, kuri savo ruožtu taip pat neabejotinai egzistuoja. Nors realistinis romanas gimė kaip opozicija vadinamajam vaizduotės romanui, nuotykių jame taip pat yra.

XI

Tikrovė, mito fermentas

Cervanteso kuriama naujoji poezija negali būti tokios pat paprastos struktūros kaip graikų ar viduramžių poezija. Cervantesas žiūri į pasaulį nuo renesanso viršūnės. Renesansas žengė žingsnį į priekį: jis visuminė antikinio jutimiškumo pažanga. Galilėjus savo fizika suteikia visatai griežtą tvarką. Prasideda naujas režimas, viskas įgyja tam tikrą formą. Naujoje tvarkoje vietos nuotykiams nėra. Neilgai trukus Leibnitzas paskelbia, kad paprasčiausia galimybė yra bejėgė, o įmanoma tik *compossibile*, kitaip sakant, tai, kas artimai siejasi su gamtos dėsniais[21]. Todėl tai, kas įmanoma ir išlaiko griežtą nepriklausomybę mite ar stebukle, Cervanteso verizme įtraukiama į realybę kaip nuotykis.

Kitas renesanso bruožas – psichologiškumo iškilimas. Antikos pasaulis atrodo lyg vientisas kūnas be vidinio būsto ir vidinių paslapčių. Renesansas visa savo platybe atranda vidinį pasaulį, *me ipsum*, sąmonę, subjektyvumą.

[21] Aristoteliui ir viduramžiams įmanoma tai, kas neturi savyje prieštaravimo. *Compossibile* reikia daugiau. Aristoteliui kentauras yra įmanomas, šiuolaikiniam žmogui – ne, nes jo netoleruoja biologija, gamtos mokslas.

Šio naujo didingo kultūros posūkio žiedas yra „Don Kichotas". Su juo amžiams dingsta epas, trokštantis išlaikyti mitinę erdvę, kuri ribojasi su kitarūše materalių fenomenų erdve. Tikrovė išsivaduoja iš nuotykio; tačiau tas išsivadavimas yra kandžiai ironiškas. Nuotykio tikrovė virsta psichologiškumu, tarsi organizmo nuotaika. Ji reali tiek, kiek svaigsta galva. Jos realybė greičiau yra priešybės – materialumo – realybė.

Vasarą saulė lieja ugnies upes virš La Mančos, ir degančioje žemėje dažnai pasirodo miražo fenomenas. Vanduo, kurį matome, nėra tikras, bet kai kas tikroviška jame yra, tai – šaltinis. Ir šis apgaulingas šaltinis, pilantis miražo vandenį, yra beviltiška žemės sausra.

Tokį fenomeną galime vertinti dviem būdais: pirmas, paprastas ir tiesioginis, kai saulės piešiamas vanduo mums atrodo tikras; antras, ironiškas ir dviprasmis, kai žiūrime į jį kaip į miražą arba kai po vandens gaiva matome žemės sausrą. Nuotykių knyga, apsakymas, epas yra pirmasis paprastas būdas egzistuoti įsivaizduojamiems ir reikšmingiems daiktams. Realistinis romanas yra antrasis dviprasmis būdas. Pirmasis būdas jam taip pat reikalingas; reikalingas tam, kad pamatytume miražą. Iš tiesų ne vien tik „Don Kichotas" buvo parašytas prieš riterių knygas, kurias pats ir apima, bet visas literatūrinis žanras „romanas" iš esmės susideda iš šių knygų „įsiurbimo".

Šitaip galime paaiškinti tai, kas anksčiau atrodė nepaaiškinama: kaip realybė, aktualumas gali virsti poetine substancija. Pati savaime, turint galvoje tiesioginę jos prasmę, ji niekad negalėtų tokia būti, nes tai mito privilegija. Tačiau galime suvokti ją netiesiogiai – kaip mito destrukciją ar kritiką. Šitokia forma realybė, kuri iš prigimties yra inertiška ir nereikšminga, rami ir bežadė, virsta aktyvia agresijos jėga prieš krištolinę idealumo erdvę. Sudaužyta ji pabyra vaivorykštės dulkelėmis, kurios po truputį praranda spalvas, iki pavirsta pilka žeme. Tokią sceną stebi-

me kiekviename romane. Taigi realybė netampa poetiška ir nežengia į meno kūrinį, išskyrus vienintelį jos gestą ar judesį, kuris įtraukia idealumą.

Taigi kalbame apie visiškai priešingą procesą tam, kuris gimsta vaizduotės romane. Realistinis romanas aprašo patį procesą, o anas – sukurtą objektą: nuotykį.

XII

Vėjo malūnai

Dabar spindinti ir beribė Montielio lyguma yra vieta, kurioje matome visą pasaulį kaip ant delno. Keliaudami ja kartu su Don Kichotu ir Sanču, pradedame suprasti, kad visi dalykai turi dvi puses. Viena jų yra prasmė, reikšmė, tai, kas jie yra interpretuojant. Kita – daiktų materialumas, pozityvi substancija, tai, iš ko jie susideda prieš bet kokią interpretaciją ir po jos.

Virš horizonto, nuo besileidžiančios saulės tarsi pasruvusio krauju, lyg būtų perpjauta dangaus vena, iškyla Kriptanos vėjo malūnai ir vakarėjant išdarinėja grimasas. Šie malūnai turi prasmę: jie yra milžinai. O Don Kichotui, kaip žinoma, ne visi namie. Tačiau pavadinus Don Kichotą bepročiu, problema neišsprendžiama. Tai, kas jame yra nenormalu, buvo ir bus normalu žmonijai. O jei šių milžinų nebūtų; bet... ir kitų... noriu pasakyti, apskritai nebūtų milžinų? Iš kur žmogus juos ištraukė? Juk *iš tikrųjų* jų nei buvo, nei yra. Man regis, aplinkybės, kuriomis žmogus pirmą kartą sugalvojo milžinus, iš esmės niekuo nesiskiria nuo šios servantesiškos scenos. Paprastai daiktas nėra milžiniškas, bet žiūrint iš idealiosios jo pusės, jis prilygsta milžinui. Šių malūnų sparnai yra aliuzija į Briarėjo* rankas. Jei pasiduosime šios aliuzijos impulsui ir seksime jo brėžiama linija, ateisime iki milžino.

* Mitologinio šimtarankio milžino.

Teisingumas ir tiesa, visa dvasios kūrinija taip pat yra miražas, pasirodantis materijoje. Kultūra – idealioji daiktų pusė – siekia įsikurti kaip atskiras lygiavertis pasaulis, į kurį galime perkelti savo valią. Tai yra iliuzija ir tik būdama iliuzija, miražas virš žemės, kultūra yra savo vietoje.

XIII

Realistinė poezija

Kaip uolų ir debesų siluetai sukelia aliuzijas į kokių nors gyvių formas, taip visų daiktų inertiškas materialumas palieka ženklus, kuriuos mes interpretuojame. Šios interpretacijos kondensuojasi formuodamos objektyvumą, kuris tampa pirminio realaus objektyvumo dublikatu. Iš čia kyla amžinas konfliktas: kiekvieno daikto idėja arba prasmė ir jų materija trokšta įsibrauti viena į kitą. Tačiau tai suponuoja vienos iš jų pergalę. Jei laimi idėja, materija užslopsta, ir gyvename iliuzijomis. Jei laimi materija ir prisigėrusi idėjos garų šią visai įsiurbia, gyvename be iliuzijų.

Visiems žinoma, kad žiūrėjimo aktas susideda iš išankstinio įvaizdžio sugretinimo su esamu patyrimu. Tamsus taškas tolumoje gali būti įsivaizduojamas kaip bokštas, kaip medis ar žmogus. Teisus buvo Platonas sakydamas, kad suvokimas yra rezultatas to, kas išeina iš žvilgsnio į objektą ir grįžta iš objekto į žvilgsnį. Leonardo da Vinci sodindavo savo mokinius priešais sieną, kad šie įprastų nujausti daugybę įsivaizduojamų akmenų formų, jų jungimosi linijas, šešėlio ir šviesos žaismą. Leonardo, platoniškas sielos gelmėse, ieškojo realybėje tik dvasios įkvėpimo, pažadinimo.

Kartais esant tam tikriems atstumams, šviesai ir pakreipimams, jutiminė daiktų materija sumažina mūsų interpretavimo sferą iki minimumo. Konkretumo jėga trukdo judėti mūsų įvaizdžiams. Inertiškas ir grubus daiktas išspjauna tiek reikšmių, kiek norime: stovėdamas prieš mus, jis patvirtina bežadį, baisų savo materialumą prieš visas

fantazijas. Tai ir vadiname realizmu: atitolinti daiktus tam tikru atstumu, apšviesti, pakreipti juos taip, kad išryškėtų grynai materiali jų pusė.

Mitas visada yra poezijos, įskaitant ir realistinę, išeities taškas. Tiesiog čia matome mito nuopuolį, kritimą. Realistinės poezijos tema yra poezijos nuosmukis.

Nemanau, kad realybė galėtų įžengti į meną kitaip kaip tik paversdama savo pačios inerciją ir smukimą aktyviu ir karingu elementu. Ji negali mūsų dominti. Dar mažiau mums įdomus jos dubliavimas. Kartoju tą patį, ką sakiau anksčiau: romano personažai nėra patrauklūs. Tad ar gali jų vaizdavimas mus jaudinti? Deja, taip yra: ne personažai, ne tikrovė mus patraukia, bet jų vaizdavimas, t. y. jų realybės apraiška. Šis išskyrimas, mano supratimu, yra lemiamas: realybės poetiškumas yra ne šiokia ar kitokia realybė, o realybė kaip žanrinė funkcija. Dėl to visai nesvarbu, kokius objektus realistas pasirenka atskleisti. Tinka kiekvienas, nes kiekvienas turi tariamą aureolę. Tereikia parodyti po ja slypinčią gryną materiją. Joje matome paskutinę instanciją, kritikos galią, kuriai pasiduoda žmogaus idealumo, troškimo ir vaizduotės pretenzija, be kurios jis nesijaučia esąs visavertis.

Vienu žodžiu, kultūros nepakankamumas – kilnumo, aiškumo, patrauklumo stoka – ir yra poetinio realizmo prasmė. Cervantesas pripažįsta, kad visa tai yra kultūra, bet, deja, laiko ją fikcija. Barbariška, brutali, nebyli, nereikšminga daiktų realybė glūdi kultūroje kaip fantastinė scena užeigoje. Apmaudu, kad visa tai matome, tačiau ką padarysi; ji reali, ji yra čia: kažkokiu pasibaisėtinu būdu ji gyvuoja. Jos jėga ir vienintelė prasmė yra jos raiška. Kultūra – tai prisiminimai ir pažadai, nepasiekiama praeitis, išsvajota ateitis.

O realybė yra paprastas ir siaubingas „buvimas čia". Buvimas, telkimasis, inercija, materialumas[22].

[22] Realizmo intencija yra aiškesnė tapyboje. Raffaelis, Michelangelo tapo daiktų formas. Forma visada yra ideali – atsiminimo įvaizdis yra mūsų konstrukcija. Velázquezas ieško daiktų įspūdžio. Įspūdis yra beformis ir akcentuoja materiją – atlasą, aksomą, drobę, medį, organinę protoplazmą, – iš ko daiktai yra padaryti.

XIV

Mimas

Suprantama, kad Cervantesas neišranda poetinės realybės temos *a nihilo**: jis suteikia jai klasikinį išplėtojimą. Iki surasdama romane, „Don Kichote", tinkamą organinę struktūrą, tema lyg plona vandens srovelė ieško išėjimo, virpa, braunasi per kliūtis, stengdamasi rasti apylanką, smelkiasi į kitus kūnus. Šiaip ar taip, ji yra keistos kilmės. Gimsta mito ir epo antipoduose. Netgi sakyčiau, kad gimsta už literatūros ribų.

Realizmo branduolys pasireiškia tam tikru impulsu, skatinančiu žmogų imituoti savo padermę arba gyvulius. Charakteringas yra tas žmogaus, gyvulio ar daikto bruožas, kuris pakartotas greitai ir energingai pažadina, parodo kitus bruožus. Tačiau imituojama ne dėl imitacijos. Šis imitavimo impulsas – kaip ir sudėtingesnės realizmo formos – nėra originalus, negimsta pats iš savęs. Jį sukelia išorinė intencija. Imituojantysis imituoja tam, kad pasišaipytų. Čia sutinkame prigimtį, kurios ieškojome: mimą.

Atrodo, tik turėdama komišką intenciją realybė gali kelti estetinį susidomėjimą. Tai turėtų būti keisčiausias istorinis teiginys iš viso to, kas buvo pasakyta apie romaną.

Ir iš tikrųjų Graikijoje, kur poezija išlaiko idealų atstumą iki estetizuojamo objekto, aktualias temas randame tik komedijoje. Kaip ir Cervantesas, Aristofanas aprašo žmones, vaikštinėjančius aikštėse, ir pateikia juos meno kūrinyje. Tačiau tam, kad iš jų pasišaipytų.

Savo ruožtu iš komedijos gimsta dialogas – žanras, negalėjęs išsikovoti nepriklausomybės. Platono dialogai taip pat aprašo tikrovę ir iš jos juokiasi. Tai, kas peržengia komiškumą, pradeda remtis ekstrapoetiniu interesu: moksli-

* Iš nieko (*lot.*).

niu interesu. Įsidėmėkite ir šitai. Tikrovė kaip komedija arba kaip mokslas gali pereiti į poeziją, bet niekada nesutiksime tikrovės poezijos kaip paprasčiausiai realios.

Šie graikų literatūros taškai leidžia sumegzti romano evoliucijos siūlą[23]. Taigi romanas gimsta su komiškumo dygliuku viduje. Ir šis genijus, ir ši figūra lydės jį iki grabo lentos. Kritika, vedlio varpelis, yra ne esminis „Don Kichoto" ornamentas, o žanro, gal net viso realizmo, tekstūra.

XV

Didvyris

Iki šiol mums nepasitaikė tinkama proga atidžiai įsižiūrėti į komiškumo veidą. Kai rašiau, kad romanas parodo mums miražą kaip tokį, žodis „komedija" blaškėsi prie rašančios plunksnos lyg šeimininko balsą išgirdęs šuo. Nežinia kodėl kažkoks slaptas panašumas verčia tapatinti miražą virš išdegintų ražienų su komedijomis žmonių sielose.

Istorija priverčia mus sugrįžti prie šio klausimo. Kažkas liko pakibęs ore, besiblaškantis tarp užeigos ir meistro Pedro lėlių teatro. Tas kažkas – tai Don Kichoto troškimas.

Galima iš šio mūsų kaimyno atimti sėkmę, bet siekimo ir dvasios niekada. Galbūt nuotykiai yra besifermentuojančių smegenų garai, bet nuotykių troškimas yra tikras ir tikroviškas. Taip, nuotykis yra materialios tvarkos ardytojas, kažkoks nerealumas. Nuotykių troškimas, siekimas ir dvasia pasirodo esą keistos dvigubos prigimties. Du jos elementai priklauso priešingiems pasauliams: noras yra realus, o norimas dalykas – nerealus.

[23] Meilės istorija – *Erotici* – gimsta iš naujos komedijos. Wilamowitz-Moellendorff. *Greek historical writing*. 1908. P. 22–23.

Epas nieko panašaus nepažino. Homero žmonės priklauso tai pačiai erdvei kaip ir jų troškimai. O čia turime žmogų, kuris nori pakeisti realybę. Tačiau ar jis pats nėra tos realybės dalis? Ar jis joje negyvena, nėra jos pasekmė? Ar įmanoma, kad tai, ko nėra – nuotykio projektas, – valdytų ir sudarytų tvirtą realybę? Matyt, neįmanoma, tačiau esama žmonių, pasiryžusių nesitenkinti tikrove. Tokie žmonės trokšta, kad reikalai pasuktų kita linkme: jie atsisako kartoti įpročių, tradicijos, pagaliau – biologinių instinktų diktuojamus gestus. Tokius žmones vadiname didvyriais. Būti didvyriu reiškia būti vienu vieninteliu, būti pačiu savimi. Priešindamiesi palikimo, aplinkybių suponuojamiems veiksmams, norime atrasti savyje ir tik savyje savo veiksmų kilmę. Kai didvyris ko nors nori, to nori jis pats, o ne jo pirmtakai ar šiandienos įpročiai. Šis noras būti pačiu savimi ir yra didvyriškumas.

Nežinau gilesnės originalumo rūšies kaip tik šis „praktinis", aktyvus didvyrio originalumas. Jo gyvenimas yra nuolatinis priešinimasis kasdieniškumui ir įprastumui. Kiekvienas jo judesys pirmiausia turi nugalėti įprotį ir išrasti naują gesto būdą. Toks gyvenimas yra amžinas skausmas, nuolatinis atplėšimas nuo savęs tos dalies, kuri yra pavergta kasdienybės, materijos kalinės.

XVI

Lyrikos intervencija

Esant didvyriškumo – nuotykių troškimo – faktui, galime laikytis dviejų pozicijų: paremti jį iki skausmo, manydami, kad herojiškas gyvenimas turi prasmę, arba leisti realybei stuktelėti ir užbaigti bet kokį heroizmą, kaip baigiasi sapnas, sukrėsdamas miegantįjį. Anksčiau vadinau šias dvi susidomėjimo kryptis tiesiogine ir netiesiogine.

Reikia pabrėžti, kad realybės branduolys, apie kurį jos abi sukasi, yra tas pats. Skirtingas tėra subjektyvus būdas,

kuriuo mes jį suvokiame. Jei epas ir romanas skirtųsi savo objektais – praeitimi ir realybe, – realybės temą derėtų dar kartą padalyti. Tačiau šis padalijimas nesiremtų tik objektu, o atsirastų iš subjektyvaus elemento, mūsų pozicijos jo atžvilgiu.

Jau anksčiau atskyrėme realybę nuo lyrikos, kuri kaip ir epas yra poezijos šaltinis. Manau, nedera čia siekti jos esmės nei medituoti, kas yra lyrika. Tam bus kitas metas. Užtenka priminti tai, kas žinoma visam pasauliui: lyrika yra apibendrinta estetinė jausmų projekcija. Epas nėra nei liūdnas, nei linksmas: tai apoloniškas, indiferentiškas menas iš amžinų objektų formų, nesenstančių, išorinių ir nepažeidžiamų.

Kartu su lyrika į meną ateina besikeičianti ir nepastovi substancija. Žmogaus intymumas varijuoja per visus amžius, jo jausmingumo viršūnė svyra kartais į Rytus, kartais į Vakarus. Būna maloningų, būna skausmingų laikų. Viskas priklauso nuo to, kaip žmogus save vertina: teigiamai ar neigiamai.

Nemanau, kad reikėtų priminti, ką norėjau pasakyti šio trumpo traktato pradžioje: poezija, tebūnie ji praeities ar šių laikų poezija, ir visas menas sukasi apie žmogiškus ir tik žmogiškus dalykus. Peizažas yra tapomas taip, kad būtų priimtinas žmogui. Iš to seka, kad visos meno formos yra kilusios iš žmogaus interpretacijų apie žmogų. Pasakyk man, ką tu jauti, ir aš tau pasakysiu, kokį meną tu kultivuoji.

Kadangi kiekvienas literatūros žanras, nors ir palikdamas paraštę, yra tarsi vaga, atverianti vieną iš tų žmogaus interpretacijų, nenuostabu, kad kiekviena epocha teikia pirmenybę kuriai nors iš jų. Todėl tam tikro meto literatūra yra bendra tuometinio žmogiško intymumo išpažintis.

Sugrįždami prie didvyriškumo atvejo, pastebime, kad kartais jis yra suprantamas tiesiogiai, kartais netiesiogiai. Pirmuoju atveju mūsų žvilgsnis paverčia herojų estetiniu objektu, kurį vadiname tragišku. Antruoju atveju – estetiniu objektu, kurį vadiname komišku.

Buvo tokių epochų, kurios, prisigėrusios humoristikos ir komedijos, beveik nejautė tragizmo. XIX amžius, buržuazinis, demokratinis ir pozityvus, žemėje matė tik komediją.

Koreliacija tarp epo ir romano atsikartoja tarp mūsų dvasios polinkio į tragizmą ir komizmą.

XVII

Tragedija

Didvyris yra tas, kaip minėjau, kuris nori būti pats savimi. Tad herojiškumo šaknis glūdi realiame valios akte. Nieko panašaus nėra epe. Todėl Don Kichotas nėra epinė figūra, jis yra didvyris. Achilas atlieka epopėją, o didvyris jos trokšta. Tragiškas subjektas būna tragiškas ir dėl to poetiškas ne paprastam žmogui, bet tam, kuris to nori. Valia – šis paradoksalus objektas, kuris prasideda realybėje ir baigiasi idealybėje, nes norima tik to, ko nėra, yra tragiška tema; ir epochos, pavyzdžiui, determinizmo ir darvinistinės epochos, kuriai valia neegzistuoja, tragedija negali dominti.

Graikų tragedija per daug nesiremsime. Jei būsime nuoširdūs, prisipažinsime, kad nelabai gerai ją suprantame. Filologija dar nepakankamai paruošė mus graikų tragedijai. Matyt, nėra kitos tokios kūrybos, kur būtų primaišyta tiek istorinių, iš kartos į kartą keliaujančių motyvų. Nepamirškite, kad Atėnuose karaliavo religinis kultas. Tad kūrinys būdavo patikrinamas ne tiek teatro scena, kiek žiūrovų sielomis. Sceną ir publiką jungė ekstrapoetinė atmosfera – religija. Tai, kas atėjo iki mūsų, yra tarsi libretas tokios operos, kurios muzikos niekada negirdėjome – tai tikėjimo išausta blogoji kilimo pusė, kurioje susieina įvairiaspalvių siūlų galai. Helenistai jaučiasi suvaržyti atėniečių tikėjimo, jie nesugeba jo rekonstruoti. Kol tai truks, graikų tragedija taip ir liks puslapiu, parašytu kalba, kuriai suprasti neturime jokio žodyno.

Tik akivaizdu, kad Graikijos poetai tragikai kalba mums asmeniškai anapus savo herojų kaukių. Kada taip daro Shakespeare'as? Eschilas kuria pastūmėtas intencijos, sumišusios tarp poezijos ir teologijos. Jo tema yra tiek pat estetinė, metafizinė ir etinė. Pavadinčiau jį *teopoetu*. Jį jaudina gėrio ir blogio, laisvės, teisingumo, kosmoso tvarkos, visuotinės priežasties problemos. Ir jo kūryba yra progresyvi šių dieviškų klausimų puolimo serija. Jo įkvėpimas labiau panašus į religinės reformos įkarštį. Ir jis atrodo artimesnis šventam Pauliui ar Liuteriui, ne *homme de lettres*. Pamaldumu jis nori viršyti liaudies religiją, kuri nėra pakankamai subrendusi. Kitoje vietoje toks impulsas nebūtų privedęs žmogaus prie kūrybos, tačiau Graikijoje, kur religija buvo ne tokia šventeiviška, o laisvesnė ir atviresnė, teologinis interesas galėjo mažiau skirtis nuo poetinio, politinio ir filosofinio intereso.

Palikime nuošaly graikų dramas ir visas tas teorijas, kurios pagrįsdamos tragediją nežinia kokiu fatališkumu mano, kad tik didvyrio pražūtis, mirtis suteikia tragiškumo.

Fatališkumo intervencija nėra būtina, nes ir nugalėtas jis nesuteikia triumfo herojui, sulaukusiam savo valandos. Paklausykime, kokį įspūdį drama palieka neišprususiam žiūrovui. Jei jis nuoširdus, nepaliaus tvirtinti, kad gilumoje ji atrodo jam truputį neįtikėtina. Dvidešimt kartų jis buvo besikeliąs iš savo vietos, norėdamas patarti pagrindiniam veikėjui atsisakyti savo užmačių, pakeisti poziciją. Mat žmogeliui atrodo, ir visiškai teisingai, kad herojui blogai klojasi dėl to, kad jis siekia vienokio ar kitokio tikslo. Jo atsisakius viskas susitvarkytų ir, kaip sako kinai savo pasakų pabaigose, turėdami omeny senąjį klajoklišką gyvenimo būdą, jis galėtų įsikurti ir susilaukti daug vaikų. Nėra čia jokio fatališkumo, tiksliau, viskas, kas vyksta, vyksta fatališkai, nes herojus tam atsiduoda. Pastoviojo Princo nesėkmės tampa lemtingos nuo tada, kai jis nusprendžia būti pastovus, bet ne jis pats yra lemtingai pastovus.

Manau, kad klasikinės teorijos išgyvena paprasčiausią *quid pro quo** ir derėtų jas pakoreguoti atsižvelgiant į tą įspūdį,

* Vienas vietoj kito (*lot.*).

kurį didvyriškumas sukelia negalinčio to suprasti paprasto žmogaus sieloje. Prastuolis nepažįsta tokio gyvenimo, kuriame egzistuoja tik pompastiški, iškilnūs veiksmai. Jis nežino, kad galimas vitališkumo peržengimas ir viršijimas. Jis gyvena priklausydamas nuo reikmių ir, ką nors darydamas, daro per prievartą. Dirba tik verčiamas; jo veiksmai yra reakcijos. Jam netelpa galvoj, kad kažkas užsiima jokios naudos neatnešančiais veiksmais; jis laiko kuoktelėjusiais tuos, kurie trokšta nuotykių, ir tragedijoje mato žmogų, kuris kenčia pasekmes to tikslo, kurio niekas neverčia siekti.

Vargu ar galime kildinti tragiškumą iš fatališkumo, svarbiausia yra tai, kad didvyris nori savo tragiško likimo. Dėl to žiūrint į tragediją iš vegetacinio gyvenimo pozicijų, ji visada atrodo kiek fiktyvi. Visa kančia gimsta iš to, kad didvyris atsisako atsisakyti idealaus vaidmens, pasirinktos įsivaizduojamos „rolės". Paradoksaliai kalbant, dramos aktorius reprezentuoja vaidmenį, kuris savo ruožtu yra reprezentavimas iš tiesų svarbiausio vaidmens. Kad ir kaip būtų, laisva valia pradeda ir pagimdo tragišką procesą. Ir šis „noras", naujos realybių aplinkos – tragiškos tvarkos, reikalingos tik jam pačiam, – kūrėjas, suprantama, yra fiktyvus tam, kuriam egzistuoja tik natūralūs poreikiai, pasitenkinantys tuo, kas yra.

XVIII

Komedija

Tragedija nevyksta mūsų lygmeniu; turime iki jos pakilti. Esame jai pavaldūs. Ji nereali. Norėdami surasti žemėje ką nors panašaus, turime pakelti akis ir nukreipti jas į aukščiausias istorijos viršūnes.

Tragedija mūsų dvasioje suponuoja pasiryžimą didingiems veiksmams – kitu atveju tai atrodytų pagyrūniška. Net nepastebime, kai su realistiniu aiškumu ir primygtinumu vei-

kalas prasideda prie mūsų kojų ir nejučia pasyviai mus įtraukia. Žinoma, kad įsijaustume į tragediją, reikia to norėti, kaip didvyris nori savo tikslo. Tada ateina metas mumyse egzistuojančio sunykusio didvyriškumo simptomams. Kadangi visi turime savy tarsi didvyrio strampą.

Kartą įtraukti į herojišką taką, jaučiame, kaip giliai viduje atsiliepia stiprūs postūmiai ir impulsas pakilti, kurie užpildo visą tragediją. Nustebę atrandame, kad sugebame gyventi didingoje įtampoje ir viskas aplink mus išdidėja proporcingai aukščiausiam kilnumui. Tragedija teatre atveria mums akis, kad atrastume ir vertintume herojiškumą tikrovėje. Taip Napoleonas, nusimanęs apie psichologiją, nenorėjo, kad jo buvimo Frankfurte metu klajojanti trupė nugalėtų karalių žmonėms vaidintų komedijas, ir įsakė Talmai statyti Racine'o ir Corneille'io veikalus.

Tačiau apie mūsų viduje esančią didvyrio mumiją sukasi gausybė plebėjiškų instinktų. Todėl tiesos labui turime ypač nepasitikėti tais žmonėmis, kurie nori pasireikšti. Neprašome pateisinimo tiems, kurie nesiekia peržengti vulgarumo linijos, tačiau negailestingai reikalaujame jo pasišovusiems ją pereiti. Labiausiai vidinis mūsų plebėjas nekenčia ambicingumo. O didvyris, suprantama, yra būtent tas, kuris yra ambicingas. Vulgarumas taip neerzina mūsų kaip pretenzijos. Todėl didvyris visada yra per plauką nuo kritimo – ne į nesėkmę, nes tai būtų pakilimas – bet į juokingumą. Aforizmas „nuo iškilnumo iki juokingumo – vienas žingsnis" formuluoja šį didvyriui nuolat gresiantį pavojų. Kad tik nepasiteisintų pernelyg pompastiškas jo didingumas, savybių gausa, noras būti ne tokiu kaip visi kiti, kaip normalūs žmonės! Reformatorius, pradedąs naują meną, mokslą ar politiką, dar gyvas būdamas sulaukia priešiško ir neigiamo atsako, tarsi būtų koks savimyla, jei ne kvailys. Jo didvyriškumą neigia tradicija, įpratimas, kasdienybė, tėvų įpročiai, nacionaliniai papročiai, tautiškumas, pagaliau visuotinė inercija. Visa tai, sudėta į šimtmetinį tvaną, formuoja septynių sluoksnių plutą. Ir didvyris mano, kad viena idėja, už orą lengvesnė dalelytė,

netikėtai pasirodžiusi jo fantazijoje, susprogdins tokią sunkiai įveikiamą apimtį. Inercijos ir konservatyvumo instinktas negali to toleruoti ir dėl to keršija. Siunčia į kovą realizmą komedijos pavidalu.

Kadangi herojiškas charakteris remiasi valia būti tuo, kuo nėra, tragiškas personažas yra pusiau nerealybėje. Kad nukristų ant žemės ir visiškai į ją sugrįžtų, jis paverčiamas komišku personažu. Sunkiai, stengdamasi iš visų jėgų, virš realios inercijos įsitaiso kilminga herojinė fikcija: ji gyva tik troškimu. Jos įrodymas yra ateitis. *Komiškumo jėga* apsiriboja ta didvyrio puse, kuri siejasi su grynu materialumu. Fikcijos užnugaryje iškyla realybė, pasirodanti mūsų žvilgsniui ir įsiurbianti tragišką „rolę"[24]. Didvyriui ji leidžia būti pačiu savimi, jis remiasi ja. Realybės atliktas įsiurbimas reiškia didvyrį įkvepiančios intencijos sustingimą, materializavimą. Tokiu būdu „rolę" matome kaip juokingą kaukę, maskaradinį kostiumą, po kuriuo juda vulgari būtybė.

Didvyris numato ateitį ir į ją apeliuoja. Jo elgesys turi utopinę reikšmę. Jis sako ne tai, kas yra, bet tai, ką norėtų matyti esant. Taip moteris feministė svajoja, kad vieną dieną moterims nereikės būti feministėmis. Tačiau komiškumas pakeičia feminisčių idealą moterimi, kuri savo valia išlaiko šį idealą. Užšaldžius ir priskyrus dabarčiai tai, kas turi gyvuoti ateities atmosferoje, neįgyvendinamos tampa pačios paprasčiausios egzistencijos funkcijos. Ir žmonės juokiasi. Jie mato idealaus paukščio krytį nuo negyvo vandens dvoko. Žmonės juokiasi. Tai naudingas juokas; sužeidęs didvyrį, suskaldo jį į šimtą kvailių.

Taigi komedija sugyvena su tragedija kaip romanas su epu. Taip Graikijoje istoriškai kilo reakcija į tragikus ir filosofus, kurie norėjo įvesti naujus dievus ir sukurti naujus papročius. Liaudies tradicijų, „mūsų tėvų" ir šventų papročių

[24] Bergsonas pasakoja įdomų atvejį. Prūsijos karalienė įlekia į kambarį, kuriame sėdi Napoleonas. Būdama įsiutusi, ji rėkia ant jo ir grasina. Napoleonas paprašo jos atsisėsti. Atsisėdusi karalienė nutyla; tragiška „rolė" nepritinka buržuazinio vizito pozai ir ji išsenka.

vardan Aristofanas scenoje sukuria aktualias Sokrato ir Euripido figūras. Ir tai, ką pirmasis sudėjo filosofijon, o antrasis – į eiles, jis sudėjo į Sokrato ir Euripido personažus.

Komedija yra konservatoriškų partijų literatūrinis žanras.

Atstumas nuo noro būti iki tikėjimo, kad jau esi, yra atstumas nuo tragiškumo iki komiškumo. Herojiško charakterio perėjimas nuo valios į suvokimą nulemia tragedijos involiuciją, griūtį, jos komediją. Miražas pasirodo kaip tikras miražas.

Tai atsitinka Don Kichotui, kai nepasitenkinęs nuotykių troškimu jis pasišauna dėtis nuotykių ieškotoju. Nemirtingas romanas yra per sprindį nuo virtimo paprasčiausia komedija. Nevykėlio giesmė, kaip esame pastebėję, visada veda nuo romano į gryną komediją.

Pirmiesiems „Don Kichoto" skaitytojams taip ir turėjo atrodyti ši literatūrinė naujovė. Avellanedos* prologe tai pabrėžiama du kartus: „Kadangi visa „Don Kichoto iš La Mančos istorija" yra beveik komedija..." – pradeda jis prologą ir paskui priduria: „mėgaukitės „Galatėja" ir kitomis komedijomis proza, kurios yra geriausios tarp jo romanų". Šios frazės nėra pakankamai aiškios žinant, kad tuo metu komedija buvo bendrinis visos teatrinės kūrybos pavadinimas.

XIX

Tragikomedija

Romano žanras, be abejonės, yra komiškas. Nesakome humoristinis, nes po humoro skraiste slepiasi daug tuštybės. Čia paprasčiausiai išnaudojama poetinė reikšmė žiauraus nuopuolio, ištikusio tragišką kūną, kurį nugalėjo inercijos jėga, realybė. Kai kalbėjome apie romano realizmą, derėjo atkreipti dėmesį, kad šis realizmas aprėpia daugiau nei įprastasis, nes

* Alonso Fernández de Avellaneda – nežinomo ispanų rašytojo slapyvardis. 1614 m. jis parašė antrą *Don Kichoto* dalį.

įgyja poetizavimo jėgą, kuri šiaip jam yra tolima. Tada būtų išaiškėję, kad realizmo poetiškumą lemia ne realybė, o idealiųjų meteoritų patrauklumo jėga.

Aukščiausia romano linija yra tragedija; nuo čia mūza lydi tragiškumo nuokrytį. Tragiška linija yra neišvengiama romano dalis, nors ir būdama subtiliausiu jį ribojančiu kontūru. Dėl to manau, kad reikia priimti Fernando de Rojas išrastą „Selestinos“ įvardijimą: tragikomedija. Romanas yra tragikomedija. „Selestinoje“ įvyksta šio žanro evoliucijos krizė, bet jis sulaukia brandos ir visiškai išplėtojamas „Don Kichote“.

Žinoma, tragiškoji linija gali išsiplėsti ir užimti romane tiek pat vietos bei vertės kaip ir komiška medžiaga. Čia įmanomi įvairūs lygiai ir gradacija.

Romane, tragedijos ir komedijos sintezėje, realizavosi keisčiausias troškimas, apie kurį be jokio komentaro išsitaria Platonas. Puota, parytys. Sugėrovai, įveikti dionisinių sulčių, padrikai sugulę miega. Aristodemas sunkiai pabunda „gaidžiams užgiedojus“; jis neaiškiai mato, kad nemiega tik Sokratas, Agatonas ir Aristofanas. Jam atrodo, kad jie rimtai diskutuoja ir Sokratas puola Agatoną, jauną tragedijų autorių, ir Aristofaną, komiką, jog ne du skirtingi žmonės, o vienas žmogus turėtų būti tragedijos ir komedijos autorius.

Tai nesulaukė patenkinamo paaiškinimo; tačiau visada tai skaitydamas maniau, kad Platonas, versmių dvasia, čia pasėjo romano sėklą. Pratęsdami Sokrato *symposion** gestą blyškioje aušros šviesoje, susiduriame su Don Kichotu, didvyriu ir bepročiu.

XX

Flaubert'as, Cervantesas, Darwinas

Nevaisingumas, vadinamas patriotizmu, ispaniškame mąstyme pasireiškia tuo, kad išties didingi Ispanijos įvykiai nebuvo pakankamai gerai išstudijuoti. Entuziazmas baigiasi

* Pobūvis su rimto turinio pokalbiais (*gr.*).

tuščiu gyrimusi visu tuo, kas nėra girtina ir negali būti pritaikoma su pakankama energija ten, kur labiausiai reikia.

Nėra nė vienos knygos, kurioje nebūtų ploniausios „Don Kichoto" gijos, kaip kad kiekvienoje epinėje poemoje glūdi „Iliada" tarsi kauliukas vaisiuje.

Flaubert'ui nesunku paskelbti: *Je retrouve mes origines dans le livre que je savais par coeur avant de savoir lire: don Quichotte**. Ponia Bovari yra Don Kichotas su sijonu ir minimaliu dvasios tragizmu. Tai yra romantiniai romanai, reprezentuojantys buržuazinius idealus, kurie paplito Europoje per pusšimtį metų. Apgailėtini idealai! Buržuazinė demokratija, pozityvus romantizmas!

Flaubert'as puikiai suvokia, kad romano žanrui būdinga kritiška intencija ir komiškas nervas: *Je tourne beaucoup à la critique,* – rašo jis kurdamas „Ponią Bovari". – *Le roman que j'écris m'aiguise cette faculté, car c'est une oeuvre surtout de critique ou plutôt d'anatomie.* [Kritika man svarbi. Romanas, kurį rašau, išugdė šią mano savybę, nes jis paremtas kritika, o dar labiau anatomija (*pranc.*).][25]

Ir dar: *Ah! ce qui manque à la société moderne ce n'est pas un Christ, ni un Washington, ni un Socrate, ni un Voltaire, c'est un Aristophane.* [Tai, ko trūksta šiuolaikinei visuomenei, yra ne Kristus, Washingtonas, Sokratas ar Voltaire'as, o Aristofanas (*pranc.*).][26]

Manau, kad realizmo antplūdžių metu Flaubert'as neatrodys įtartinas ir bus laikomas išskirtiniu liudininku.

Šiuolaikinis romanas ne taip akivaizdžiai parodo savąjį komiškumo mechanizmą, vadinasi, jo siekiami idealai vargu ar skiriasi nuo tikrovės, su kuria jis kovoja.

Įtampa čia labai silpna: idealumas krinta iš mažiausio aukščio. Todėl galime pranašauti, kad XIX a. romanas greitai bus sunkiai paskaitomas: jame beveik nėra poetinio dinamizmo.

* Aš atrandu savo ištakas knygoje, kurią mokėjau atmintinai dar prieš išmokdamas skaityti – tai *Don Kichotas (pranc.).*

[25] Ibid. 360.

[26] Ibid. 159.

Jau šiandien stebimės, kad mums į rankas pakliuvus Daudet ar Maupassant'o knygoms skaitydami nejaučiame to malonumo, kurį patyrėme prieš penkiolika metų. Tuo tarpu „Don Kichoto" įtampa, atrodo, niekad neatslūgs.

XIX a. idealas buvo realizmas. „Įvykiai, tiktai įvykiai", – sako Dickenso „Sunkių laikų" personažas. Kaip?, o ne kodėl?, įvykis, o ne idėja, – skelbia Auguste'as Comte'as. Ponia Bovari alsuoja tuo pačiu Comte'o atmosferos oru kaip ir ponas Omė. Flaubert'as, rašydamas romaną, skaito „Pozityviąją filosofiją": *Est un ouvrage profondément farce; il faut seulement lire, pour s'en convaincre, l'introduction qui en est le résumé; il y a, pour quelqu'un qui voudrait faire des charges au théâtre dans le goût aristophanesque, sur les théories sociales, des californies des rires.* [Šis darbas – tai tikras farsas. Tereikia perskaityti jo įvadą, kad tuo įsitikintum. Jis skirtas kiekvienam, kuris norėtų teatre statyti socialinių teorijų šaržus Aristofano dvasia (*pranc.*).][27]

Tikrovė yra nuožmus genijus, netoleruojantis nei idealų, nei savęs idealizavimo. O XIX amžius nesitenkina tik herojiškai neigti visokį heroizmą, jam nepakanka skelbti pozityvizmo idėjas, jis priverčia idealizavimo troškimą gėdingai kapituliuoti prieš kasdieniškiausią tikrovę. Viena ypač būdinga frazė išgelbsti Flaubert'ą: *On me croit épris du réal, tandis que je l'exècre; car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman.* [Jie mano, kad aš viską paėmiau iš tikrovės, tuo tarpu viską sukūriau pats, nes ėmiausi šio romano iš neapykantos realizmui (*pranc.*).][28]

Kartos, po kurių ėjome mes, laikėsi fatalizmo pozicijos. Jau „Don Kichoto" poetinėse svarstyklėse laimi kartėlis, neužleidęs vietos iki pat šios dienos. Tam amžiui, mūsų pirmtakui, piktdžiugišką pasitenkinimą teikė pesimizmas: jis šlaistėsi jame, išgėrė jo taurę ir taip prislėgė pasaulį, kad niekas negalėjo išsilaikyti ant kojų. Mus pasiekia to laikotarpio pykčio gūsis.

[27] Ibid. 261.

[28] *Correspondance.* III. P. 67–68. Žr. mano knygą *G. Flaubert, Bourgeoisophobus* apie *Vietovardžių žodyną.*

Determinizmas, pagrindęs gamtos mokslus, įsiskverbė į biologiją pirmaisiais penkmečiais. Darwinas manė užvaldęs fizine reikme vitališkumą, paskutinę mūsų viltį. Gyvybingumas nusileido iki materijos. Fiziologija – iki mechanikos. Organizmas, nepriklausomas vienetas, gebantis veikti savarankiškai, buvo įtrauktas į fizinę aplinką lyg figūra į kilimą. Jau juda ne jis pats, o aplinka jame. Mūsų veiksmai nėra reakcijos. Nebėra laisvės, originalumo. Gyventi reiškia prisitaikyti, o prisitaikyti – tai leisti materialiai aplinkai skverbtis į mus, atitraukti mus nuo savęs. Adaptacija yra nuolankumas ir savęs atsisakymas. Darwinas nušluoja didvyrius nuo žemės paviršiaus.

Išmuša eksperimentinio romano valanda. Zola mokosi poezijos ne iš Homero ar Shakespeare'o, bet iš Claude'o Bernard'o. Mums visada kalbama apie žmogų. Bet kadangi žmogaus veiksmai dabar priklauso ne nuo jo valios, o nuo aplinkos, romanas tampa aplinkos reiškėju. Aplinka – vienintelis pagrindinis veikėjas. Kalbame apie „aplinkos" sukūrimą. Menui primetamas tikroviškumo reikalavimas. Tačiau negi tragedija neturi nepriklausomo vidinio tikroviškumo? Ar nėra tokios estetinės tiesos kaip grožis? Arba panašumas į grožį? Anot pozityvizmo, grožis yra tiesa, o tikra tiesa yra tik fizika. Romanas atsiduoda fiziologija.

Vieną naktį Per Lašezo kapinėse Buvaras ir Pekušė palaidojo poeziją tikroviškumo ir determinizmo labui.

Versta iš: Ortega y Gaset J. *Obras.*
Bilbao–Madrid–Barcelona, 1932. P. 19–82.

UNIVERSITETO MISIJA

I

Šventykla reformai

Universitetinė mokymo sąjunga pakvietė mane pakalbėti apie akademinę reformą. Nors nemėgstu kalbėti auditorijai ir savo gyvenime dariau tai nedaug kartų, šįsyk nedvejodamas sutikau būti revizuojamas studentų. Noriu pasakyti, kad atėjau čia su entuziazmu. Su dideliu entuziazmu, tačiau be didelio tikėjimo. Savaime aišku, tai du skirtingi dalykai. Kaip nelengva žmogui, kuris nejaučia entuziazmo dėl to, kuo tiki! Neturėdama entuziazmo, žmonija vis dar gyventų kaip pirmykštis urvinis žmogus, nes visa, kas pranoko urvą ir pirmykštę girią, iš pradžių buvo neįsivaizduojama, tačiau entuziastingai priėmęs tą neįtikėtinų galimybių projektą, žmogus nuostabiomis pastangomis įgyvendino neįmanomus dalykus ir, atrodo, sėkmingai. Kitoks entuziazmas, gimęs patogiame tikėjimo lopšyje, beveik nėra entuziazmas, nes jį sudaro išankstinis triumfo užsitikrinimas. Nėra ko tikėtis iš to, kuris stengiasi tik tada, kai yra tikras, kad vėliau bus atlyginta! Prisimenu, kaip 1916 metais rašiau, jog vokiečiai karą pralaimėjo todėl, kad pradėjo perdėm tikėdami savo pergale, nuteikę savo dvasią nugalėti, o ne kovoti. Kovą reikia pradėti pasirengus viskam; net pralaimėjimui ir nesėkmei, nes jie, kaip ir pergalė, yra viena iš gyvenimo pusių. Kiekvieną dieną vis labiau įsitikinu, kad tikrumo perteklius demoralizuoja žmones labiau nei kas kita. Aristokratų kartos, egzistavusios istorijoje, susilaukė neišvengiamo degeneravimo tik dėl to, kad jautėsi pernelyg užtikrintos. Ir viena iš

dabarties ligų, nuo kurios ypač kenčia naujoji karta, yra ta, kad dėl technikos progreso ir visuomeninės sandaros šių dienų žmogus jaučiasi pernelyg užtikrintas[1]. Tad nesistebėkite, kad patirdamas natūralią žmogišką būseną atėjau čia vedamas ne tikėjimo, o entuziazmo. Tačiau kokia priežastis lėmė mano tikėjimo stoką? Pažvelkite: netrukus sukaks dvidešimt penkeri metai, kai parašiau pirmuosius straipsnius apie ispanų valstybės apskritai ir universiteto konkrečiai reformą. Šie straipsniai man kainavo pono Francisco Giner de los Ríoso palankumą. Tuo metu Ispanijoje buvo nedaug žmonių, kurie suvokė valstybės ir net universiteto reformos būtinybę. Kiekvienas, išdrįsęs apie tai kalbėti ir įrodinėti, būdavo *ipso facto** paskelbiamas bepročiu arba nusikaltėliu, išbraukiamas iš normalios ispanų bendruomenės ir pasmerkiamas egzistuoti nuo visų atskirtas, tarsi reforma būtų raupsai. Ir nesakykit, kad toks priešiškumas nors menkiausiai užuominai apie reformą kilo dėl to, kad reformatoriai paprastai būna radikalūs, destruktyvūs ir t. t. Nieko panašaus. Net labai nuosaikus žmogus, tik pradėjęs kalbą apie reformą, būdavo išbraukiamas iš sukalbamųjų. Taip atsitiko ponui Antonio Maurai, kurį konservatoriškos klasės iškėlė į valdžios viršūnes. Įsitikinęs, kad net konservatoriškiausiu požiūriu būtina keisti valstybės struktūrą, jis buvo nušalintas nuo nacionalinio gyvenimo. Jo bandymas reformuoti buvo užslopintas populiariu to meto sąmoju: kadangi jo veikla buvo reformatoriška, jis buvo prilygintas gvardijos arkliui, įžengusiam į keramikos parduotuvėlę. Tie, kurie džiūgaudami platino šį pokštą, nenumatė dviejų dalykų: pirma, kad po kelerių metų į tą parduotuvėlę įžengs jau nebe vienas arklys, o visa kavalerija, ir antra, kad paleidę šį humoristinį palyginimą, patys to nežinodami, išreiškė nepalenkiamą savo norą išlaikyti neliečiamą valstybę, kuri daug kuo panėšėjo į trapią keramikos parduotuvę.

[1] Žr. mano naujausią knygą *Masių sukilimas*. [Liet. 1993, Mintis. Vert. E. Treinienė.]

* Dėl to (*lot.*).

Primenu jums šį žinomą pavyzdį, kad įsivaizduotumėte visuotinį ir ryžtingą norą nereformuoti nieko, kas tada viešpatavo Ispanijoje. Nieko – nei valstybės, nei universiteto. Mes, kurie šiame pastate siūlėme keistis, atsisakyti įsisenėjusių įpročių, šimtą ir vieną kartą buvome pavadinti „universiteto priešais". Mes, kurie padėjome naujoms institucijoms, tokioms kaip studentų rezidentūra, sukurtoms, kad keltų universiteto lygį tarsi fermentas ar alkaloidas, buvome laikomi išskirtiniais universiteto priešais. Šiandien, savaime aišku, tie, kurie tada mus labiausiai keikė, skuba imituoti tas rezidentūras ir susilaukia aplodismentų; tačiau reikia pažymėti, kad metų metais kentėję visas šias kvailystes ir įžeidimus mes su autentiškiausia ir nuoširdžiausia širdgėla matome, jog ispanų universitetas tebėra toks pat liūdnas, inertiškas, niūrus ir bedvasis. Teisingumas verčia pripažinti, kad šiandien universitetas vis dėlto yra kitoks, nei buvo anksčiau, tačiau, deja, ne toks, koks turėtų ir galėtų būti.

Žiūrint iš šių dienų taško, nacionalinės egzistencijos klimatas pasikeitė. Tam tikri įvykiai lyg sugniaužti kumščiai užkimšo bloga kalbančias burnas ir įtikino pasyviausiuosius, kad Ispanijos valstybei ir universitetui reikia reformos, kad tai ne noro ar nenoro, o būtinumo klausimas, nes be reformos negalima eiti į priekį. Valstybė ir universitetas yra lyg ne pagal instrukciją naudojamos mašinos.

Šiandien jau nebesame vieni; šiandien jau daug kas nori transformuoti ispanišką struktūrą, o tie, kurie nenori, vienaip ar kitaip neatmeta šios galimybės. Be abejo, laikas tam palankus. Jūs, jauni, nežinote, kaip jums pasisekė: jūs ateinate į gyvenimą puikiu Ispanijai momentu – horizontas atsiveria, ir daugelis, daugelis didingų dalykų tampa įmanomi, tarp jų ir nauja valstybė bei naujas universitetas. Man sunku nerodyti optimizmo, su kuriuo žvelgiu į dabartinę mūsų šalies padėtį. Visuomeninio gyvenimo įvykiai, kuriuose beveik visi mato pragaištingų ženklų, man atrodo lyg ironiškos kaukės, kurios apsimeta esančios blogos, kad paslėptų

džiaugsmingus daigus. Be abejo, laikas palankus; jūs ateinate kartu su nuostabaus laikotarpio aušra: šimtmečius miegojusi tauta pradeda busti, rąžytis ir stotis ant kojų. Ši akimirka man primena nepakartojamą Cido posmą apie aušrą: *Užgieda gaidžiai, arba aušra trokšta brėkšti.*

Ar neatėjo ta akimirka, kai prie seno entuziazmo prisideda ką tik gimęs tikėjimas? Turiu vienareikšmiškai pasakyti: ne, dar ne. Mano didysis entuziazmas kyla dėl aiškaus ir akivaizdaus įsitikinimo, kad šių dienų ispanui atsivėręs horizontas yra nuostabus. Horizontas yra galimybių, kurios siūlomos mūsų gyvenimui, simbolis. Tačiau mūsų gyvenimas yra ir šių galimybių realizacija. Štai čia mano optimizmas mąžta ir tikėjimas klumpa. Istorijoje, gyvenime, galimybės nesirealizuoja pačios savaime, automatiškai; būtina, kad kažkas savo rankomis ir protu, savo pastangomis ir širdperša sukurtų joms jų realybę. Dėl to istorija ir gyvenimas yra amžinas, nuolatinis *veiksmas*. Mūsų gyvenimas nėra mums duotas išbaigtas, gyvenimas yra būsena, kai mes kuriame savo gyvenimą. Tai reiškia, kad visada, kas minutę, turime kurti viską, net pačius pasyviausius dalykus – absoliučiai nieko nėra mums sutvarkyta. Naivuolis Sančas tai mini visą laiką, kartodamas savo patarlę: „Jei tau padovanoja telyčaitę, turi bėgioti kaip pasiuntinukas". Mums tėra duotos galimybės; galimybės *padaryti* viena ar kita. Dabar, pavyzdžiui, jūs darote vieną dalyką: klausote, ir tai, kaip žinoma, nėra lengvas dalykas, nes gan greitai, neapsižiūrėjus, jūsų klausymas virs paprasčiausiu girdėjimu, vėliau – bėgliu dėmesiu, ir pagaliau nebegirdėsite net patrankos šūvio.

Taigi manau, kad aplinkybės siūlo puikią galimybę reformuoti ispanų valstybę ir universitetą. Tačiau tai kažkas turi padaryti. Ar yra šiandien Ispanijoje kas nors, galintis tai padaryti? Sakydamas „kažkas" ir „kas nors", aišku, neturiu galvoje individo, klaidingai ir mitologiškai vadinamo „didžiu žmogumi". Istorijos nekuria vienas žmogus, kad ir koks didingas jis būtų. Istorija nėra sonetas ar pasiansas. Istoriją kuria daugelis: tam pasiruošusios žmonių grupės.

Kadangi atėjau čia su nuoširdžia pagarba jums ir pakankamu lojalumu sau; kadangi atėjau čia paprasčiausiai išsakyti savo tiesos, negaliu nuslėpti didelės abejonės, ar šiandien, šią dieną, kai su jumis kalbu, egzistuoja grupė, galinti padaryti valstybės ir – konkretizuojant mano temą – universiteto reformą. Sakau šiandien, šią bėglią ir greitą dieną! Po penkiolikos dienų ar savaičių tokia grupė gali, netgi privalo egzistuoti; niekas neprieštarauja, kad ji susikurtų ir susiburtų. Ir mano energingas pareiškimas, kad jos šiandien nėra, iš tiesų tėra paskatinimas, kad ji rytoj atsirastų.

Tačiau man kas nors pasakys: kam abejoti, ar egzistuoja grupė, galinti realizuoti reformą? Pripažinus, kad kažkas yra įmanoma, tereikia panorėti, kad tai įvyktų. Štai mes ryžtingai norime universiteto reformos; vadinasi, nėra abejonės, kad tokia grupė egzistuoja.

Žinoma, žinoma; tereikia panorėti, kad tai, kas įmanoma, būtų įgyvendinta. Viskas priklauso nuo to, kaip suprantamas šis paprastas žodis. Lengva pasakyti ir pagalvoti, kad norime, tačiau sunku, labai sunku norėti iš tiesų.

Norint ką nors padaryti, reikia, kad būtų paruošti visi tam reikalingi dalykai, taip pat ir atitinkamos mūsų savybės. Visa kita reiškia ne norą, o paprasčiausią pageidavimą, vaizduotės skalavimą įvaizdžiu, goslų žavėjimąsi sumanymu, pasidavimą neaiškiam įkarščiui, sumaiščiai, jauduliui. Savo „Universalioje istorijos filosofijoje" Hegelis sako, kad visa, kas svarbiausia įvyko istorijoje, *be abejonės*, buvo sukurta aistros, – ir priduria, – šaltos aistros. Kai aistra yra paprasčiausias karščiavimasis, beprotybė ar karštligė, ji niekam netinka. Visi sugeba taip pasiduoti aistrai. Tačiau nėra lengva jausti šią lemtingą ir kūrybinę liepsną, šią karštą ugnį taip, kad ji neatvėstų priartėjusi prie dviejų šalčiausių dalykų pasaulyje: tvirtos valios ir aiškaus mąstymo. Triviali, klaidinga, impotentiška ir sterili aistra su siaubu atstumia refleksiją, nes nujaučia, kad ji yra šalta ir sąlytis su ja gali ją atvėsinti ir nuslopinti. Aukšta kūrybinė aistra pasižymi sie-

kimu integruotis, susilieti su šaltosiomis vertybėmis, sugerti refleksiją neprarandant kalorijų, atsiduoti visu savo liepsningumu aiškiai vizijai bei tvirtai valiai.

Tokio ryžtingo, aiškaus ir visuotinio noro dabar, šią dieną, nerandu jokioje ispanų grupėje – net jumyse. O be jo tuščia tikėtis reformos, t. y. konstrukcijos, kūrybos.

Radikalus ispanų valstybės ar universiteto blogis gali turėti daug vardų; tačiau ieškodami išeities taško – iš kur viskas randasi ir gimsta – aptinkame dalyką, kuriam dera tik vienas pavadinimas – neišmanymas. Jis skrodžia mūsų nacionalinę būtį nuo viršaus iki apačios, ją užtvindo, valdo ir įkvepia. Valstybė su piliečiais elgiasi grubiai – kartais leidžia nesilaikyti įstatymų, o kartais pati sukuria apgavikiškus įstatymus ir jais apgaudinėja piliečius. Ateis diena, kai bus kalbama, pavyzdžiui, kad valdžia Europos karo sunkumų metu taikė vieną garsų įstatymą, kuris vadinosi „atsargų kaupimo" įstatymu. Viskas, kas jums gali pasirodyti toli gražu ne atsargų kaupimas, buvo padaryta remiantis šiuo įstatymu. Visi puikiai žino, kiek naudos davė provincijų valdytojai, kelis dešimtmečius vadovavęsi asociacijų įstatymu. Paklauskite apie tai bet kurios provincijos savivaldybėse. Tačiau daugiau nenoriu kalbėti apie begėdišką valstybės elgesį. Nesu čia tam, kad daryčiau politiką, o tuo labiau patetišką politiką. Aš tenoriu jums išaiškinti, koks yra esminis Ispanijos ir ispano negalavimas, kurį pavadinau neišmanymu. Neverta šūkauti lyg mitinge ir sakyti: toks valdžios elgesys yra nusikaltimas, netoleruotinas piktnaudžiavimas, visuomeninės pareigos pažeidimas. Tai tiesa, tačiau valdžiai visa tai taip elementaru, taip paika, taip įprasta ir neaktualu, kad net gėda vadinti tai nusikaltimu, nes jis įmanomas juridiniu aspektu, bet ne kaip psichologinis faktas ar istorinė realybė. Nusikaltimas yra kažkas stipraus, baisaus ir tam tikra prasme gerbtino – o čia ne nusikaltimas, tai... kažkas mažesnio už nusikaltimą, tai neišmanymas, stoka minimalaus orumo, savigarbos, padorumo, būtino valdžiai vykdant išskirtines ir subtilias savo pareigas.

Tuo nenoriu pasakyti, kad Ispanijoje nedaromi nusikaltimai; tačiau neigiu, kad jie yra esminiai ir reikšmingi. Tikri nusikaltimai greitai susilaukia juos atitaisančios betarpiškos reakcijos; o neišmanymas, priešingai, susigyvena su savimi, yra pats sau patogus, siekia tapti visuotiniu ir įsiamžinti. Ispanijoje jis paženklina viską: pradedant valdžia ir politiniais jos aktais, baigiant šeimos gyvenimu ir individo elgesiu. Neišmanymas dažnai dvelkia mūsų fakulteto posėdžiuose, šiuose koridoriuose, kuriuose stumdosi, šūkauja ir gyvai gestikuliuoja studentai[2]. Sąvoka visada tampa aiškesnė, kai jai priešpriešiais statomas antonimas, pavyzdžiui, aukštai – žemai, daug – mažai. Kiekviena idėja turi priešybę, kovoje su kuria ji išgryněja. Kokia yra neišmanymo priešprieša? Pasakysiu jums gerai žinomą žodžių darinį, naudojamą sportininkų žodyne. Neišmanymo priešprieša yra *buvimas geros formos*. Jūs gerai žinote, ką reiškia žaidėjui būti ar nebūti *geros formos*. Atrodo, lyg tai būtų ne tas pats žmogus: skirtumas tarp pirmosios ir antrosios būklės yra akivaizdus. Tačiau forma turi būti įvaldyta: jei jos siekiama, individas turi susiimti ir susikoncentruoti, treniruotis, daug ko atsisakyti, rūpintis savimi, būti budrus, pasitempęs, vikrus. Jis negali būti abejingas niekam, nes kiekvienas dalykas yra palankus formai arba ne, todėl reikia arba jį puoselėti, arba jo atsisakyti. Būti geros formos reiškia niekada nejausti jokio pertekliaus. Taigi perteklius, „bet kaip", „jokio skirtumo", „daugmaž", „nesvarbu" – ir yra neišmanymas.

Būti ar nebūti geros formos gali ne tik individas, bet ir grupė žmonių. Savaime aišku, kad istorijoje pasižymėjo tik tie, kurie buvo ją įvaldę – kompaktiškos, tobulai organizuotos grupės, kurių kiekvienas narys žinojo, kad lemiamu momentu nebus išduotas; kurios jautriai reaguodavo ir greitai persikeldavo į atsiradusias properšas, neprarasdamos stabilumo ir centro – kaip abatas Galliani XVIII a. yra pasakęs

[2] Prieš keletą metų turėjau susirasti auditoriją toliau nuo universiteto, nes ponų studentų keliamas triukšmas trukdė dirbti.

apie Jėzaus draugiją, kuri tuo metu buvo geros formos: „Tai špaga, kurios rankena Romoje, o smaigalys – visur". Tačiau grupė negali pasiekti tokios formos, jei nesilaikė ir nesilaiko disciplinos, jei aiškiai nemato to, ko siekia; matyti aiškiai negalima tada, kai nėra aiškaus, apgalvoto, akivaizdaus ir apibrėžto tikslo, kiek tai reikalinga situacijai.

Apie visa tai kalbėjau anksčiau: abejoju, kad šiandien Ispanijoje atsirastų grupė, kuri būtų geros formos reformuoti valstybę ar universitetą. Nebūdama geros formos, neturėdama reikiamų savybių, ji neduos jokios naudos – akivaizdu, kad radikalus ispanų blogis yra neišmanymas: mažai ką duos ir neišmanėliška reforma. Jūs esate tai matę! Garbėtroškiškas bandymas reformuoti šalį šitų žmonių, kurie nė akimirkos nesusimąstė, kokios turi būti minimalios sąlygos – tai buvo diktatūra, – nepaisant nuostabios pasiūlytos galimybės, privedė nacionalinį neišmanymą iki visiškos beprotybės.

Supraskite mane teisingai: atėjau čia ne tam, kad patarčiau nedalyvauti viešajame Ispanijos gyvenime, nenorėti ir nedaryti universiteto reformos. Priešingai, sakau – darykite tai, tik *rimtai, gera forma.* Kitu atveju be jokios baimės suklysti galima nuspėti ateitį: jei sieksite visuomeninės veiklos be išankstinio pasiruošimo, atsitiks štai kas – veikla viešajame gyvenime reiškia veiklą su didele tautos minia, ir jūs, nebūdami geros formos, būsite ne stipri ir organiška grupė, o maža minia; čia pradės veikti neišvengiami istorinės mechanikos dėsniai, šiuo atveju sutampantys su materijos dėsniais: didesnė masė užspaus mažesnę.

Kad valdytum masę, turi ja nebūti, turi būti stipri jėga, geros formos grupė.

Jei matyčiau ar nujausčiau ryžtingą jūsų valią *susiformuoti,* – ak! – tada, mieli bičiuliai, nejausčiau šios tikėjimo stokos ir trūkumo.

Visa tai įmanoma, artima, neišvengiama. Priešingai nei paprastai manoma, istorija keičiasi šuoliais, ne tik ilga evoliucija. Toks galvojimas buvo būdinga praeito šimtmečio klaida.

Buvo manoma, kad kiekvienas tikrą vertę turintis istorijos kūrinys sukuriamas ilgu paruošiamuoju darbu. Todėl visada nuostabą kėlė staigus ir akivaizdus biologinės ar dvasinės realybės iškilimas, kuriam nebuvo ruoštasi iš anksto.

Kaip simbolinį pavyzdį prisiminkite, kokį šoką patyrė praeito šimtmečio istorikai sužinoję, kad neabejotina klasikinė Egipto civilizacija – nuostabi piramidžių kultūra – neturėjo precedentų. Nuostabą kėlė tai, kad ši klestinti, tobula žmonijos proceso civilizacija iškilo istorijos priešslenkstyje, jos priešaušryje. Buvo tikimasi, kad kasinėjant po piramidėmis bus atrasti mažiau tobulų, tačiau artimų tokiai brandžiai tobulybei kultūrų pėdsakai. Nuostaba buvo beribė, kai archeologai beveik iškart po piramidėmis atrado... neolito civilizacijos pėdsakus. Galima sakyti, kad be jokio pertrūkio buvo pereita nuo gludinto prie klasikinio akmens.

Deja, istorija dažnai juda šuoliais. Šie šuoliai, kuriuose netikėtai išsiskleidžia fantastiški dvasiniai atstumai, vadinami kartomis. *Geros formos* karta gali pasiekti tai, ko šimtmečiai be jos neįgyvendino. Štai jums, jaunieji, paskata.

II

Esminis klausimas

Universiteto aktų salės akustinės sąlygos neleido man iki galo perskaityti paskaitos „Apie universiteto reformą". Šioje vietoje, kurioje, kaip ir visose buvusiose koplyčiose, sunkiasi kartus liūdesys – tebūnie tai koplyčia ar ne koplyčia, o dar blogiau – buvusi koplyčia, – oratoriaus balsas nuslopsta už keleto metrų nuo kalbančiojo burnos. Kad sakomi žodžiai girdėtųsi nors pusbalsiu, reikia rėkte rėkti. Rėkti yra visai kas kita nei kalbėti. Rėkiant visai kita tonacija. Frazė „nesakoma" natūralia agliutinacija, paverčiančia mintį vientisu elastingu kūnu, bet kiekvienas žodis įdedamas į šauksmo

lanką ir prisitaikius iššaunamas į auditorijos ausis tarsi Dovydo kovoje su Galijotu. Visa tai lydi akivaizdi pasekmė – laiko gaišatis.

Tačiau nenorėčiau, kad dėl nesančių mikrofonų kalba būtų ne tokia, kokia dera. Kalbėjau apie tai, kad studentams, mano manymu, reikėtų kuo skubiau užkariauti šventovę, jei jie tikrai ir rimtai nori užsiimti universiteto reforma. Tai preliminarus ir neišvengiamas klausimas, jei gerbiama ta dvasios būklė, kuri šiandien dominuoja mokymo sluoksniuose. Taip pat reikėtų paliesti, nors ir labai trumpai, esminę įsivaizduojamos universiteto reformos temą, būtent – universiteto misiją.

Toliau nagrinėsiu tas pastabas, kurias minėjau kalbėdamas apie šį sudėtingą dalyką iš aktų salės tribūnos. Jos bus scheminės, kartais santrumpos ar skaičiaus formos – tokios, kokių reikia. Dabar pridėsiu tik paaiškinimus, kurie reikalingi suprasti šias lemas.

* * *

Universiteto reforma negali nei redukuotis iki klaidų korekcijos, nei iš principo ja būti. Reforma visada yra naujų įpročių kūrimas. Klaidos visada mažai reikšmingos, nes viena iš dviejų: arba klaidos tikrąja šio žodžio prasme yra išskirtiniai, reti, priešingi geriems įpročiams atvejai, arba jos tokios dažnos, įprastos, ilgalaikės ir toleruojamos, kad jų klaidomis ir nepavadinsi. Pirmuoju atveju aišku, kad jos bus automatiškai ištaisytos; antruoju – beprasmiška jas taisyti, nes jų dažnumas ir įprastumas rodo, kad tai ne anomalijos, o neišvengiamas blogų įpročių rezultatas. Tad ir kovoti reikia būtent su jais, o ne su klaidomis.

Kiekvienas reformos judėjimas, traktuojamas kaip mūsų universitete pasitaikančių neišmanymo klaidų taisymas, be abejonės, baigsis lygiai tokia pačia neišmanėliška reforma.

Svarbiausia yra įpročiai. Dar daugiau: aiškus simptomas, įrodantis, kad konstituciniai institucijos įpročiai tinkami, yra tas, kad jie be žymaus nuostolio ištveria nemažą klaidų

dozę, kaip sveikas žmogus ištveria ekscesus, kurie sunaikintų silpnąjį. Savo ruožtu institucija negali turėti gerų įpročių, jei ji sąmoningai neapsibrėžė savo misijos. Kiekviena institucija yra mašina, ir visa jos struktūra bei funkcionavimas turi būti susietas su veikla, kurios iš jos tikimasi. Kitais žodžiais tariant, universiteto reformos esmė – padėti atrasti jam savo misiją. Šių mūsų namų, taip pasikeitusių, remontuotų, retušuotų, kurių niekas anksčiau taip energingai, ryžtingai ir nuoširdžiai nerevizavo, misijos problema yra prarastos meilės kančios.

Priešingu atveju visi bandymai, paskatinti geriausios valios, įskaitant pačios universiteto tarybos ankstesnių metų projektus, negalėjo ir negali niekuo pasitarnauti, negali visiškai realizuoti to, kas būtina lygiaverčiam individualios ar kolektyvinės esybės egzistavimui – suteikti jai jos tiesą, *autentiškumą* ir nesiekti paversti tuo, kuo ji nėra, falsifikuojant neišvengiamą jos likimą šališkais troškimais. Paskutiniųjų penkiolikos metų bandymai – kalbu ne apie blogiausius, bet apie geriausius, – užuot tiesiogiai, be užuolankų kėlę klausimą „kodėl ir koks turi būti universitetas?", pasirinko patogesnį ir sterilesnį kelią: mėgdžioti tai, kas buvo daroma pavyzdinių tautų universitetuose.

Nieko blogo, jei semiamės informacijos žiūrėdami į netolimą pavyzdį; priešingai, taip daryti reikia; tačiau tai neturėtų išlaisvinti mus nuo mūsų pačių likimo sprendimo. Nenoriu pasakyti, kad reikia būti „gryniems tyruoliams" ir perdėm smulkmeniškiems. Jei visi – žmonės ir šalys – būtų identiški, mėgdžiojimas būtų pražūtingas. Mėgdžiodami išvengiame pastangos kūrybiškai kovoti su problema, kuri gali padėti suprasti tikrąją reikšmę ir mėgdžiojamo sprendimo ribas bei defektus. Nieko bendro su „purizmu", kuris yra paprasčiausias neišprusimas, ypač Ispanijoje. Nesvarbu, kad prieisime tas pačias išvadas ir formas kaip ir kitos šalys; svarbiausia, kad ateitume iki jų savo kojomis, patys kaudamiesi su substantyviuoju klausimu.

Klaidingo mąstymo apie geriausiuosius pavyzdys: anglų gyvenimas buvo ir tebėra stebuklas; *taigi* anglų vidurinio mokymo institucijos turėtų būti pavyzdinės, *nes* jų dėka susikūrė toks gyvenimas. Vokiečių mokslas yra nuostabus; vokiečių universitetas yra institucijos modelis, *nes* jis gimdo tokį gyvenimą. Mėgdžiokime anglų vidurines ir vokiečių aukštąsias mokyklas.

Ši klaida užgimė XIX a. Anglai sumušė Napoleoną I: „Vaterlo mūšis buvo laimėtas Etono žaidimo laukuose". Bismarckas nugalėjo Napoleoną III: „Septyniasdešimtųjų karas yra prūsų mokyklos mokytojo ir vokiečių profesoriaus pergalė".

Visa tai pagimdė *fundamentali klaida, kurią būtina išmušti iš galvų* – manoma, kad tautos didingos, *nes* jų mokykla – pradinė, vidurinė, aukštoji – yra gera. Tai praeito šimtmečio „idealistinio" šventeiviškumo liekana. Mokyklai priskiriama galia, kurios ji neturi ir negali turėti. Praeitas amžius, ką nors entuziastingai ir didžiai gerbdamas, būtinai perdėdavo, mitologizuodavo. Žinoma, kai tauta didi, jos mokykla taip pat gera. Nesama didžių tautų be geros mokyklos. Tačiau tą patį galima pasakyti apie jų religiją, politiką, ekonomiką ir tūkstančius kitų dalykų. Tautos stiprybė kaupiasi visapusiškai. Jei tauta politiškai silpna, bergždžia ko nors tikėtis iš tobuliausios mokyklos. Tokiu atveju viltį teikia mokykla mažumos, kuri gyvena atskirai ir priešingai krašto daugumai. Galbūt vieną dieną tokios mokyklos abiturientai įsilies į visuotinį savo šalies gyvenimą ir priešingai nei dauguma padarys nacionalinę (o ne išskirtinę) mokyklą gerą.

Švietimo principas: mokykla kaip normali krašto institucija daug labiau priklauso nuo bendros ją supančios viešosios atmosferos nei nuo pedagoginės, dirbtinai susidariusios tarp mokyklos sienų. Mokykla gera tada, kai tarp vieno ir kito spaudimo išlaikoma pusiausvyra.

Pasekmė: nors ir tobula anglų vidurinė mokykla bei vokiečių universitetas, jie netransportabilūs, nes tėra dalis savęs pačių. Jų visuotinė realybė yra šalis, kuri juos sukūrė ir išlaiko.

Toks klaidingas ir trumparegiškas mąstymas trukdė tiems, kurie prisikišę puolė žiūrėti į tas mokyklas ir aiškintis, kokia jų *kaip institucijų* ar mašinų esmė. Mokykla buvo painiojama su joje egzistavusiu grynai anglišku gyvenimu ar vokišku mąstymu. Tačiau perkelti galime tik pedagogines institucijas, o ne anglų gyvenimą ar vokiečių mąstymą, todėl į šias mokyklas verta žiūrėti kaip į atskirybes, *abstrahuotas nuo tų šalių bendrų ypatybių*.

Tada ir paaiškėja, kad vokiečių universitetas *kaip institucija* yra apgailėtinas. Jei vokiečių mokslas būtų gimęs iš institucinių universiteto vertybių, labai greitai būtų žlugęs. Laimei, laisvas oras, gaivinantis vokišką sielą, yra pritvinkęs įkvėpimo bei mokslinių sugebėjimų ir užpildo didžiulius universiteto trūkumus. Nesu gerai susipažinęs su anglų viduriniu mokymu, tačiau tai, ką įžvelgiu, leidžia numanyti, kad, kaip institucinis darinys, jis taip pat turi daug defektų.

Tačiau kalbame ne apie mano vertinimus. Anglijos vidurinis mokslas ir Vokietijos universitetas išgyvena krizę. Pastarasis po Respublikos atkūrimo susilaukė esminės Prūsijos premjero Beckerio kritikos. Diskusija nenutrūkus iki šiol.

Geriausi mūsų profesoriai, tenkindamiesi imitavimu ir atsisakę mąstymo bei apmąstymo imperatyvo, gyvena penkiolikos ar dvidešimties metų senumo dvasia, nors savo mokslais žengia koja kojon su šiandiena. Sąstingis yra tragiškas, nes vengiama pastangų būti autentiškam, kurti savo paties įsitikinimus. Šio sąstingio metų skaičius nėra atsitiktinis. Kiekviena istorinė kūryba – mokslas, politika – kyla iš atitinkamos dvasios arba žmogaus mentaliteto nuostatos. Ši nuostata kiekvienoje kartoje pasireiškia tam tikru pulsu ar ritmu. Karta pagal savo dvasią kuria idėjas, vertybes ir kt. Imituojantysis šią kūrybą turi sulaukti, kada ji bus baigta, t. y. kada ankstesnė karta baigs savo darbą, ir tada perimti jos principus, kurie jau sensta; tuo metu nauja karta jau pradeda savo reformą, naujos dvasios karalystę. Kiekviena karta kovoja penkiolika metų dėl savo siekių ir antra tiek gyvuoja jų pasiekimai. Apgailėtinai anachroniškos atrodo imituojančios ir neautentiškos tautos.

Ieškokite užsienyje informacijos, bet ne modelio.

Dabar neišvengiamai kyla esminis klausimas: kokia yra universiteto misija?

* * *

Kokia yra universiteto misija? Norėdami tai sužinoti, pirmiausia išsiaiškinkime, ką šiandien universitetas reiškia Ispanijoje ir už jos ribų. Kad ir kokie būtų jų skirtumai, visų Europos universitetų bendri bruožai yra homogeniški[3]. Visiškai jokios reikšmės svarbiausiai mūsų temai – universiteto misijai – neturi tai, kad anglų universitetai nėra valstybinės institucijos. Šis faktas, labai svarbus anglų tautos gyvenimui ir istorijai, netrukdo universitetui veikti lygiai taip pat kaip valstybiniai kontinento universitetai. Tikslinant terminus paaiškėtų, kad Anglijoje universitetai taip pat yra valstybinės institucijos, tik anglai valstybę supranta visiškai kitaip nei kontinentas. Visu tuo noriu pasakyti, kad, pirma, didžiuliai skirtumai, egzistuojantys tarp skirtingų šalių universitetų, yra ne universitetų, o valstybių skirtumai, ir antra, vis labiau ryškėja paskutinių penkiasdešimties metų Europos universitetų homogeniškumo tendencija.

[3] Įprasta perdėti anglų ir kontinentinio universiteto neatitikimą, nepastebint, kad didžiausi skirtumai susiję ne su universitetu, o su ypatingu anglų charakteriu. Svarbiausia yra palyginti vienų ir kitų kraštų universitetuose dominuojančias tendencijas, o ne jų realizavimo laipsnį, kuris, savaime aišku, čia ir ten skiriasi. Konservatoriškas anglų patvarumas aukštosiose mokyklose išlaikė *apraiškas*, kurios yra ne tik nešiuolaikinės, bet universitetiniame britų gyvenime prilygsta grynoms fikcijoms. Juokingai atrodytų žmogus, pasiryžęs apriboti anglo užgaidas, prabanga vadinantis norą ir galimybes tas fikcijas išlaikyti. Tačiau nereikėtų žvelgti į tai rimtai, t.y. manyti, kad anglai kuria iliuzijas dėl fiktyvaus jų pobūdžio. Mano skaitytose paskaitose visada patenkama į žavius ironijos bei anglų *cant* spąstus. Neatkreipiamas dėmesys į tai, kad Anglija, saugodama savo universitetų neprofesionalųjį *aspektą* ir magistrantų perukus, daro tai ne dėl to, kad tikėtų jų aktualumu, bet atvirkščiai, kad tie dalykai yra pasenę, atgyvenę ir nereikalingi. Priešingu atveju anglai šiose *apraiškose* nerastų prabangos, sporto, kulto ir kitų giliausių prasmių. Tačiau po peruku slypi moderniausia justicija, o neprofesionalusis *aspektas* per paskutinius keturiasdešimt metų tapo toks pat profesionalus kaip ir kiti.

Tad gan greitai suvokiame, kad universitetas yra institucija, kurioje aukštąjį išsilavinimą gauna beveik visi, kurie jį gauna ir kitose šalyse. „Beveik" reiškia specializuotas mokyklas, kurių atskira nuo universiteto egzistencija kelia kitas problemas. Padarę šią pastabą, galime išbraukti „beveik" ir toliau galvoti, kad universitete aukštąjį išsilavinimą gauna visi, kurie jį gauna. Tačiau čia susiduriame su reikšmingesniu apribojimu nei specializuotos mokyklos. Tie, kurie gauna aukštąjį išsilavinimą, nėra tie, kurie galėjo ir turėjo jį gauti, jie – pasiturinčios klasės vaikai. Universitetas reiškia sunkiai apibrėžiamą ir sprendžiamą privilegiją. Tema: darbininkai universitete. Nelieskime jos. Dėl dviejų priežasčių: pirma, jei manome (kaip ir aš, beje), kad darbininkui universitetines žinias suteikti būtina, nes tai vertinga ir trokštama. Universiteto universalizavimo problema teigia išankstinį šių žinių ir universitetinio išsilavinimo apibrėžimą. Antra, padaryti universitetą prieinamą darbininkui mažesniąja dalimi yra universiteto užduotis ir didesniąja – valstybės rūpestis. Tik esminė valstybės reforma padarys efektyvią universiteto reformą. Žlugo visi iki šiol buvę bandymai, tokie kaip „universiteto tobulinimas" ir kt.

Dabar svarbiausia įsisąmoninti, kad universitete aukštąjį išsilavinimą įgyja visi, kurie šiandien jį įgyja. Jei rytoj jį gaus daugiau žmonių, tolesni teiginiai bus pagrįstesni.

Kas sudaro aukštąjį išsilavinimą, suteikiamą universitete milžiniškam jaunimo legionui? Du dalykai:

1. Intelektinių profesijų mokymas.
2. Moksliniai tyrimai ir ateities tyrinėtojų ruošimas.

Universitete mokoma mediko, farmacininko, advokato, teisėjo, notaro, ekonomisto, administratoriaus, literatūros mokytojo ir kitų specialybių.

Be to, universitete vykdoma pati mokslinė veikla, tyrimai ir mokymas. Ispanijoje ši kūrybinė mokslo ir mokslininkų funkcija yra sumažėjusi iki minimumo, bet dėl to kaltas ne universitetas, netikintis, kad mokslas yra jo misija, bet ryškus mokslinio pašaukimo ir talento tyrinėti trūkumas,

kuris daro gėdą mūsų tautai. Noriu pasakyti, kad jei mokslinė veikla Ispanijoje būtų vykdoma tinkamai, ji vyktų būtent universitete, kaip daugiau ar mažiau įprasta kitose šalyse. Šio pavyzdžio nenoriu kartoti kiekviename žingsnyje: dėl siaubingo Ispanijos sąstingio visose intelektinėse srityse jos atrodo tarsi užuomazgos būsenoje ar kaip gryna tendencija, o tuo tarpu kitose šalyse jos yra visiškai išsivysčiusios. Universiteto reformai, apie kurią dabar kalbu, šie evoliuciniai skirtumai yra nereikšmingi. Man pakanka fakto, kad visos paskutiniųjų metų reformos akivaizdžiai rodo būtinybę plėsti mūsų universitetuose tiriamąjį ir mokslininkų ruošimo darbą ir *visą instituciją orientuoti šia linkme*. Netrukdykite man trivialiais ar mažatikiškais prieštaravimais. Aišku kaip dieną, kad geriausi mūsų profesoriai, įtakojantys universiteto reformų procesą, mano, jog mūsų institutas šiuo atžvilgiu turi pasiekti tai, ką iki šiol pasiekė užsieniečiai. Man jau to pakanka.

Aukštasis mokslas susideda iš profesinio mokymo ir tyrimų. Nenuklysdami į šoną nustebsime pamatę susipynusius du skirtingus uždavinius. Niekas neabejoja: dirbti advokatu, teisėju, mediku, vaistininku, lotynų kalbos ar istorijos mokytoju vidurinėje mokykloje yra visiškai ne tas pat kaip būti juristu, fiziologu, biochemiku, filologu ir t. t. Pirmieji yra praktinių profesijų, antrieji – grynai mokslinės veiklos specialybių pavadinimai. Kita vertus, medikų, farmacininkų, pedagogų visuomenei reikia labai daug, o mokslininkų – mažai[4]. Jei jų taip pat reikėtų daug, tai būtų katastrofa, nes pašaukimas mokslui yra ypatingas ir retas. Tad visada kyla nuostaba matant susipynusius profesinį išsilavinimą, skirtą visiems, ir tyrinėjimus, skirtus vienetams. Palikime šį klausimą kelioms minutėms ramybėje. Ar aukštasis mokslas nėra daugiau nei profesionalumas ir tyrinėjimai? Iš pirmo žvilgsnio nieko kito nepamatysime. Tačiau paėmę lupą ir išanalizavę mokymo planus, pastebėsime, kad beveik visada profesinio

[4] Jų turėtų būti daugiau, nei šiandien yra, tačiau vis dėlto nepalyginamai mažiau nei kitų profesijų atstovų.

8. 1217

supratimo ir tyrinėjimų ištroškusiam studentui privalomas bendro pobūdžio – filosofijos, istorijos – kursas.

Nereikia daug pastangų, kad įžvelgtum šiame reikalavime paskutinę ir liūdną didesnio bei svarbesnio dalyko liekaną. Liekanos simptomas – ir biologijoje, ir istorijoje – yra tas, kad neaišku, kodėl ji čia yra. Kadangi ji nieko neverta, prireikia atsigręžti į kitą evoliucijos epochą, kurioje galima rasti išsamų ir veiksmingą šiandieninio strampo ar liekanos vaizdą[5]. Tokia universitetinė tvarka paaiškinama labai vangiai – studentas turi gauti „bendros kultūros" dalykų.

„Bendra kultūra". Termino absurdiškumas, filisteriškumas rodo jo nenuoširdumą. „Kultūra", siejama ne su gyvulio ar javų, o su žmogaus dvasia, tik bendra ir tegali būti. Tai ne fizikos ar matematikos „kultas". Tai dalykinės žinios. Vartojant sąvoką „bendra kultūra", išryškėja intencija, kad studentas turi gauti tam tikras ornamentines žinias, kurių pobūdis ir prasmė vargu ar yra edukaciniai. Turint tokį miglotą tikslą, viena disciplina duoda tiek pat kiek ir kita, tik tegul mažiau būna technikos ir daugiau blaškymosi: rinkitės filosofiją, istoriją arba sociologiją!

Tačiau atsigręžę į epochą, kurioje universitetai susikūrė – viduramžius, – pamatysime, kad šiandieninė liekana yra supaprastintas atkartojimas to, kas tuo metu iš esmės ir tikslingai sudarė aukštąjį mokslą.

Viduramžių universitetas netyrinėja[6]; labai mažai dėmesio skiriama profesijai; viskas yra... „bendra kultūra" – teologija, filosofija, „menai".

[5] Įsivaizduokite primityvią bendruomenę. Vienas iš bendrų jos bruožų – asmens saugumo trūkumas. Dviejų asmenų susitikimas visada buvo pavojingas, nes visi turėjo ginklus. Tada buvo nustatytos bendravimo normos ir ceremonijos – mesti ginklus ir negriebti užantyje nešiojamo ginklo. Tuo tikslu susitikę žmonės turėjo paspausti vienas kitam dešinę – žudymo – ranką. Štai kokia rankų paspaudimo kilmė ir prasmė, kuri šiandien, atitolusi nuo kitokio gyvenimo būdo, yra nesuprantama, taigi liekaninė.

[6] Tai nereiškia, kad tyrinėjimai viduramžiais nevyko.

Viduramžiai kitaip suprato tai, ką šiandien vadiname „bendrąja kultūra"; tai nebuvo proto puošmena ar charakterio disciplina; priešingai, tai buvo to meto pasaulio ir žmonijos idėjų sistema. Jų egzistencija turėjo efektyviai remtis šių įsitikinimų repertuaru.

Gyvenimas yra chaosas, laukinė giria, painiava. Žmogus jame pasimeta. Tačiau jo protas reaguoja į šį prapulties ir pasimetimo jausmą: jis ieško miške „kelių", „takų"[7]; t. y. aiškių ir tvirtų idėjų apie visatą, pozityvių įsitikinimų apie daiktus ir pasaulį. Jų visuma, sistema yra kultūra tikrąja to žodžio prasme; priešingai nei ornamentas. Kultūra yra tai, kas gelbsti iš vitalinės prapulties, kas neleidžia žmogaus gyvenimui virsti beprasme tragedija ar nuolatiniu žeminimusi.

Be idėjų gyventi negalime. Nuo jų priklauso mūsų veiksmai, o gyvenimas ir yra veiksmas. Štai ką rašo seniausia Indijos knyga: „Mūsų veiksmai seka paskui mūsų mintis kaip vežimo ratas paskui jaučio kanopas". Šia prasme – nesant nieko bendro su išmintimi[8] – mes *esame* mūsų idėjos.

Gedeonas šiuo giliamintišku atveju konstatavo, kad žmogus visada gimsta tam tikroje epochoje. Tai reiškia, kad kiekvienas mūsų yra pašauktas nugyventi gyvenimą apibrėžtame žmonių likimų evoliucijos lygmenyje. Žmogus priklauso kartai, ir kiekviena karta ateina ne į tuščią, o tiesiai į ankstesnės kartos vietą. Tai reiškia, kad gyventi reikia *laikotarpio aukštumoje*[9].

Kultūra yra *vitalinė* kiekvieno laikotarpio idėjų sistema. Svarbiausia, kad šios idėjos ar įsitikinimai nebūtų moksliški nei dalimi, nei visuma. Kultūra nėra mokslas. Dabartinė

[7] Dėl to visų kultūrų pradžioje atsiranda terminai, reiškiantys „kelią" – graikų *odos* ir *methodos*; kinų *tao* ir *te*; indų *takas* ir *vežimas*.

[8] Mūsų idėjos ar įsitikinimai gali būti ir neišmintingi, kaip, pavyzdžiui, mano mintys apie mūsų laikus.

[9] Apie sąvoką „laikotarpio aukštuma" žiūrėkite mano veikalą *Masių sukilimas*.

mūsų kultūra pasižymi tuo, kad didžioji jos turinio dalis kyla iš mokslo; tačiau kitose kultūrose to niekada nebuvo, ir pagaliau niekas nesako, kad mūsiškė bus visada tokia, kokia yra dabar.

Palyginus su viduramžių universitetu, šiuolaikinis universitetas nežmoniškai išplėtė profesinį mokymą, viduramžiais tebuvusį tik užuomazgoje, ir pagilino tyrinėjimus, beveik visiškai atmetęs kultūros mokymą ar perdavimą.

Tai buvo akivaizdus persistengimas. Todėl Europa dabar išgyvena lemtingas pasekmes. Katastrofišką šiandieninės Europos situacijos pobūdį rodo tai, kad vidutinis anglas, prancūzas ar vokietis yra *nekultūringi*, jie neturi laiką atitinkančios vitalinės pasaulio ir žmogaus idėjų sistemos. Šis vidutiniokas yra *naujasis barbaras, prisirišęs prie archajiškos ir primityvios epochos kaip priešpriešos baisiam savo problemų aktualumui ir laikui*[10]. Šis naujasis barbaras iš esmės yra labai sumanus profesionalas, tačiau kartu ir kaip niekada iki šiol nekultūringas inžinierius, medikas, advokatas, mokslininkas.

Dėl tokio netikėto barbariškumo, esminio ir tragiško anachronizmo labiausiai kalti pretenzingi visų šalių XIX a. universitetai, ir jei barbariškumas, pasinaudojęs revoliucijos beprotybe, būtų nušlavęs universitetus nuo žemės paviršiaus, jiems nebūtų užtekę proto pasiskųsti. Gerai apmąstę šį klausimą pamatysite, kad jų kaltės nekompensuoja nuostabi, geniali mokslui suteikta raida. Nebūkime mokslo *liurbiai*. Mokslas yra didžiausias žmonijos stebuklas; tačiau aukščiau jo turi būti žmogaus gyvenimas, darantis tą mokslą įmanomą. Todėl prasižengimas, padarytas nepaisant elementarių gyvenimo taisyklių, negali būti kompensuotas mokslo.

Šis blogis toks didelis ir sudėtingas, kad mane sunkiai supras ankstesnės, ir jūsiškė, jaunimo, karta.

IV a. pr. Kr. gyvenusio kinų mąstytojo Chuang Tse knygoje veikia simboliniai personažai, ir vienas iš jų, Šiaurės jūros dievas, sako: „Kaip galėčiau iš jūros kalbėti su varle,

[10] Anksčiau minėtoje knygoje išsamiai analizuoju šiuos sudėtingus reiškinius.

jei ji neišlipa iš savo balos? Kaip galėčiau žiemą kalbėti su vasaros paukščiu, jei jis pasiliko savo metų laike? Kaip galėčiau kalbėti su išminčiumi apie gyvenimą, jei jis yra savo doktrinos vergas?"

* * *

Visuomenei reikia gerų profesionalų – teisėjų, medikų, inžinierių, – šiam tikslui yra universitetas ir profesinis mokymas. Tačiau daug labiau visuomenei reikia kitokio sugebėjimo – valdymo – profesijos. Kiekvienoje visuomenėje kažkas valdo – grupė ar klasė, mažuma ar dauguma. Valdymą suprantu ne kaip juridinę valdžios veiklą, bet kaip įvairialypį spaudimą ir įtaką socialiniam organizmui. Šiandien europinėse visuomenėse valdo buržuazinės klasės, kurių didžioji dalis individų yra profesionalai. Visuomenei ypač svarbu, kad šie profesionalai kartu su savo specialybe sugebėtų gyventi ar vitališkai įtakoti pagal to laikotarpio aukštumas. Dėl šios priežasties universitete būtina iš naujo sukurti kultūros arba aktualių gyvybinių idėjų sistemos mokymą. Tai yra esminis universiteto uždavinys. Nieko kito būti negali.

Jei rytoj valdytų darbininkai, klausimas būtų identiškas: jie turėtų valdyti iš laikotarpio aukštumų; kitaip jie būtų pakeisti[11].

Žinodami, kad Europos šalyse įprasta suteikti profesinį titulą – magistro, mediko, – neįsitikinus, ar šis žmogus turi aiškią pasaulio fizikinės koncepcijos idėją, kurią suformulavo šiandienos mokslas, ir žino to nuostabaus mokslo, atėjusio iki šios idėjos, pobūdį ir ribas, – neturėtume stebėtis, kodėl Europoje vyksta tokie nepriimtini dalykai. Nebūtume pasiekę tokio sudėtingo taško kalbėdami eufemizmais. Kartoju, kalbame ne apie miglotos kultūros miglotus troškimus. Fizika ir jos mentalinis būdas yra vienas didžiausių intymių šių dienų žmogaus dvasios variklių. Joje susikerta keturi intelekto lavinimo šimtmečiai, o jos doktrina yra sumišusi

[11] Kadangi šiandien valdo ir vadovauja buržua, būtina padaryti universitetinį išsilavinimą jiems prieinamą.

su kitu esminiu gyvo žmogaus dalyku – Dievo ir visuomenės, materijos ir nematerijos idėja. Kai kas gali jos nežinoti, bet šis nežinojimas nereiškia gėdos, negarbės ar defekto; tai gali būti kuklus kalnų uosto pastorius, prie žemės lopinėlio pririštas suvargęs artojas, mašinos pavergtas darbininkas. Tačiau jei žmogus, vadinantis save mediku, magistru, generolu, filologu ar vyskupu – t. y. priklausantis valdančiai visuomenės klasei, – nežino, koks yra šiandieninio europiečio fizinis kosmosas, jis yra tikras barbaras, nesvarbu, kiek nusimanytų apie savo įstatymus, mikstūras ar šventus tėvus. Tą patį pasakyčiau apie žmogų, kuris neturi supratimo apie didžiuosius istorijos pokyčius, atvedusius žmoniją iki šiandienės kryžkelės (viskas šiandien yra kryžkelė). Ir apie tą, kuris neturi jokios aiškios idėjos, kaip filosofinė mintis nuolat atakuoja esamybę, bandydama suformuoti visatos arba bendrosios biologijos planą interpretuoti organinio gyvenimo fundamentalius faktus.

Šios problemos akivaizdumas nesumažėja keliant klausimą, kaip advokatas, neturintis aukštojo matematinio išsilavinimo, gali suprasti šių dienų fizikos idėją. Tuo įsitikinsime vėliau. Dabar reikėtų nuolankiai atsiduoti tyrimui. Tas, kuris neturi fizikinės idėjos (ne fizikos mokslo, bet fizikos sukurtos vitalinės pasaulio idėjos), istorinės ir biologinės idėjos, filosofinio plano, nėra *kultūringas* žmogus. Neturėdamas išskirtinių spontaniškų duomenų, jis vargu ar galės būti iš tiesų geras medikas, teisėjas ar technikas. Tačiau nėra abejonių, kad visa gyvenimiškoji jo veikla, taip pat ir profesiniai klausimai, bus apverktini. Jo idėjos ir politiniai veiksmai bus nevykę; meilės ryšiai, pradedant moters tipu, kuriam jis teiks pirmenybę, bus nešiuolaikiški ir juokingi; šeimos gyvenime jis kurs neveiksnią, maniakinę ir niekingą atmosferą, užnuodysiančią jo vaikus amžiams, o prie kavos puodelio jis skleis monstriškas mintis ir pliūpsniais besiliejantį neišmanymą.

Kitos išeities nėra: norint užtikrintai eiti per gyvenimo girią, reikia būti kultūringam, reikia žinoti jos topografiją, kelius arba „metodus"; reikia turėti gyvenamos erdvės ir laiko

idėją, šiuolaikinę kultūrą. Ši kultūra arba įgyjama, arba sukuriama. Jei kas turėtų pakankamai drąsos sukurti ją vienas, padaryti tai, ką darė trisdešimt žmonijos amžių, būtų vienintelis, turintis teisę neigti, kad universitetas pirmiausia turi mokyti kultūros. Deja, tas vienintelis, realiai galintis oponuoti mano tezėms, turėtų būti... beprotis.

Iki XX a. pradžios dar buvo galima tikėtis neįtikėtino reginio – itin ryškaus asmeninio brutalumo ir agresyvaus kvailumo, kuriuo pasižymi tik vieną dalyką išmanantis, o visa kita neigiantis žmogus[12]. Profesionalumas ir specializacija, *nebūdami deramai kompensuoti*, sudaužė į gabalus europietį, kuris yra ne ten, kur norėtų ir turėtų būti. Inžinierius yra paniręs į inžineriją, kuri tėra viena europiečio dalių ir dimensijų; tačiau europietis, esantis *integrum**, netelpa į jos fragmentą „inžinierių". Taip atsitinka visose srityse. Manydami, kad posakis „Europa yra suskilusi į dalis" kiek keistas ir perdėtas, iš tikrųjų atrandame jame daugiau tiesos, nei mums atrodo. Mūsų Europos suskilimas, matomas šiandien, yra nematomo europiečio fragmentiškumo rezultatas[13].

Nors ir labai įtikinama atrodo didžiojo uždavinio aliuzija, dėl jos reikia šiek tiek pasukti galvą. Reikia rekonstruoti gyvybinę europiečio vienovę iš išblaškytų gabalų – *disiecta membra***. Būtina, kad kiekvienas arba – vengiant utopijų – daugelis individų taptų tikru žmogumi. Kas gi daugiau, jei ne universitetas, gali tai padaryti?

Nelieka nieko kito, tik pridėti prie šiandieninių universiteto užduočių ir šią – didžiulę ir svarbią.

Už Ispanijos ribų kyla galingas judėjimas, kad aukštasis mokymas *pirmiausia* būtų kultūros mokymas arba pasaulio ir žmogaus idėjų sistemos, subrendusios ankstesnėje kartoje, perdavimas jaunajai kartai.

[12] Žr. knygos *Masių sukilimas* skyrių „Specializacijos barbariškumas".

* Visuma (*lot.*).

[13] Šis faktas akivaizdus. Jį galima patvirtinti ne miglotom bendrom frazėm, bet aiškiai apibrėžtais šios progresyvios fragmentacijos etapais ir būdais, remiantis trimis praeito amžiaus ir pirmąja XX a. karta.

** Išskaidyto kūno (*lot.*).

Dabar galime išskirti tris universitetinio mokymo funkcijas:

1. Kultūros perdavimas.
2. Profesinis ruošimas.
3. Moksliniai tyrinėjimai ir mokslininkų ruošimas.

Ar jau atsakėme į mūsų klausimą apie universiteto misiją? Jokiu būdu; mes tik surinkome į vieną neorganinę krūvą tai, kuo šių dienų universitetas mano turįs užsiimti, ir tai, ką, mūsų manymu, jis privalėtų daryti. Pasiruošėme atsakyti, bet ne daugiau.

Man pasirodė bergždžia ar bent jau antrareikšmė prieš keletą metų vykusi filosofo Schelerio ir ministro Beckerio diskusija, ar šias funkcijas turėtų atlikti viena institucija ar kelios. Diskusija buvo tuščia, nes iš tiesų visos tos funkcijos turi tarnauti studentui, traukos jėga veikti jo jaunystę.

Klausimas yra kitas:

Nors ir redukuotą iki profesionalizmo ir tyrinėjimų, mokymą sudaro neregėta studijų gausybė. Neįmanoma, kad vidutinis studentas išmoktų visa, ko universitetas *siekia* jį išmokyti. Taigi institucijos egzistuoja – yra reikalingos ir turi prasmę, – nes egzistuoja vidutinis žmogus. Jei egzistuotų tik išskirtinės būtybės, tikriausiai nebūtų nei pedagoginių, nei viešųjų institucijų[14]. Tad būtina visas institucijas pritaikyti vidutinių gabumų žmogui; jam jos sukurtos, ir jis yra jų matavimo vienetas.

Akimirką įsivaizduokime, kad dabartiniame universitete neįvyksta nieko, ką būtų galima pavadinti klaida. Viskas teka ta vaga, kuria turi tekėti. Tačiau netgi tokiu atveju drįsčiau sakyti, kad dabartinis universitetas yra gryna ir konstitucinė klaida, nes yra melas.

Todėl neįmanoma, kad vidutinis studentas iš tikrųjų išmoktų to, ko jį siekiama išmokyti, nes universitetas klaidingai laiko pagrindu šią savo nesėkmę. Šiandien nusistovėju-

[14] Ginant institucijų nenaudingumą ir pražūtingumą, šis anachronizmas yra logiškas, nes kyla dėl manymo, kad kiekvienas žmogus *a nativitate* yra išskirtinis – geras, diskretiškas, protingas ir teisingas.

si norma yra tokia, kad universitetas su savo siekimais iš anksto laikomas nerealiu. Sutinkama su paties institucinio gyvenimo klaidingumu. Ir tas klaidingumas laikomas institucijos pamatu. Čia ir slypi visų blogybių šaknis – tiek individualiame, tiek kolektyviniame gyvenime. Iš to kyla savotiška nuodėmė: nebūnama autentiškai tuo, kuo esama. Galime *apsimesti*, kuo norime; tačiau nelengva būti tuo, kuo nesi, apgaudinėti save patį, susitaikyti su esminiu melu. Kai žmogaus ar institucijos sankloda yra fiktyvi, jame užgimsta visuotinė demoralizacija. Vėliau prarandama savigarba, nes neįmanoma priprasti prie savęs paties falsifikavimo, neprarandant pagarbos sau.

Todėl Leonardas sakė: *Chi non puó quel que vuol, quel que puó voglia* („Tas, kuris negali to, ko nori, turi norėti to, ką gali").

Šiuo leonardišku imperatyvu turėtų *esmingai* vadovautis universiteto reforma. Ryžtingai spręsti gali tik tas, kuris yra savimi. Ne tik universitetinis, bet *apskritai visas naujas gyvenimas turi būti padarytas iš medžiagos, vadinamos autentiškumu* (jaunuoliai, įsiklausykite į tai, nes priešingu atveju nustosite būti tuo, kuo tik pradedate būti!).

Institucija, *apsimetanti*, kad gali duoti tai ir reikalauti to, ko negali nei duoti, nei reikalauti, yra fiktyvi ir amorali. Deja, šis fikcijos principas inspiruoja visus šių dienų universiteto planus ir struktūrą.

Todėl manau, kad visą universitetą būtina apversti arba – o tai yra tas pat – radikaliai reformuoti remiantis priešingu principu. Užuot palaikius utopinį troškimą mokyti to, ko *reikėtų* mokyti, reikia mokyti *tik* tai, ką *sugebama* mokyti, t. y. *sugebama išmokti.*

Pabandysiu išplėtoti šios formulės keliamus prieštaravimus.

Tiesą sakant, ši problema yra daug platesnė nei vien aukštojo mokslo problema. Ji apima visus mokymo lygius.

Koks buvo didysis pedagogijos istorijos žingsnis? Be abejo, tas genialus viražas, kurį inspiravo Rousseau, Pestalozzi, Fröbelis ir vokiečių idealizmas, radikalizavęs visuotines teises. Mokymas – apskritai švietimas – turi tris dėmenis: tai, ko

reikia išmokyti, arba mokslo žinios, tas, kuris moko, arba mokytojas, ir tas, kuris mokosi, arba mokinys. Su retomis išimtimis mokymas visada buvo pagrįstas tik mokslo žiniomis ir mokytoju. Mokinys, besimokantysis, nebuvo pedagogijos principas. Rousseau ir jo sekėjai tiesiog perkėlė pedagogikos mokslo pamatą nuo mokslo žinių ir mokytojo į mokinį ir pripažino, kad tik pastarasis ir išskirtinės jo sąlygos tegali įtakoti mokymo organizmą. Mokslinė veikla, mokslo žinios, turi savo specifinę organizaciją, skirtingą nuo tos, kurioje mokslo žinios perteikiamos. Pedagogijos principas skiriasi nuo kultūros ir mokslo principo.

Tačiau reikia žengti toliau. Užuot kruopščiai studijavus mokinio kaip vaiko, jaunuolio ir pan. sąlygas, būtina *kuo skubiau* apibrėžti temą ir vertinti vaiką ir jaunuolį paprastesniu, bet tikslesniu požiūriu – kaip mokinį, besimokantįjį. Tada suvoksime, kad ne dėl to, jog vaikas yra vaikas, o jaunuolis yra jaunuolis, esame įpareigoti vykdyti specifinę veiklą, vadinamą „mokymu", o dėl formalaus ir paprasto dalyko.

Pasižiūrėkime.

III

Mokymo ekonomijos principas

Politinės ekonomijos mokslas kilo sumaištingame kare kaip ir ekonomija kariaujant tautoms. Nebuvo kitos išeities, tik radikaliai rekonstruoti savo sandarą. Tokie sumanymai paprastai būna sėkmingi gyviems mokslams, nes priverčia ieškoti tvirtesnio pagrindo, gilesnio ir esmingesnio principo. Iš tiesų šiuo metu politinė ekonomija atgimsta iš pelenų, ir dėl tokios visuotinai žinomos priežasties, kad net gėda sakyti. Sakoma, kad ekonomikos *mokslas* turi remtis tuo pačiu principu, kuris gimdo ir ekonominę žmogaus veiklą. Kodėl žmogus atlieka ekonominius veiksmus, gamina, administruoja, maino, taupo, vertina ir t. t.? Dėl vienintelės ir kvaitinančios prie-

žasties: žmogaus trokštamų ir jam reikalingų daiktų nėra per daug. Jei visų mums reikalingų daiktų būtų kupina taurė, mums nereikėtų jokių ekonominių pastangų. Atrodytų, kad oras jokių ekonominių bėdų kelti negali. Tačiau tereikia, kad jo liktų nepakankamas kiekis, ir tai tuoj pat sukeltų ekonominių rūpesčių. Pavyzdžiui, mokyklos klasėje susirinkusiems vaikams reikia atitinkamo oro kiekio. Jei mokykla maža, jo trūksta. Tada iškyla ekonominė problema, verčianti statyti didesnes ir, suprantama, brangesnes mokyklas.

Jei planetoje ir užtenka oro, tai jis ne visur vienodos kokybės. „Gryno oro" esama tik tam tikrose žemės vietose, tam tikrame aukštyje virš jūros lygio, atitinkamoje klimato zonoje. Vadinasi, „gryno oro" nėra daug. Šveicarijoje šis paprastas faktas kuria intensyvią ekonominę veiklą – viešbučiai, sanatorijos gydo „trūkstamu" grynu oru.

Kartoju šią kvaitinamai paprastą, bet nepaneigiamą tiesą: nepriteklius yra ekonominės veiklos principas, todėl prieš keletą metų švedas Casselis atnaujino ekonomikos mokslą remdamasis *nepritekliaus principu*[15]. „Jei egzistuotų nuolatinis judėjimas, nebūtų fizikos", – daug kartų yra sakęs Einsteinas. Tą patį galima pasakyti ir apie pasakų karalystę, kurioje nėra ekonominės veiklos ir, vadinasi, ekonomijos mokslo.

Kažką panašaus atrandu švietime. Kodėl egzistuoja mokomoji veikla? Kodėl pedagogija yra žmonijos rūpestis ir, sakyčiau, prioritetinis rūpestis? Į šiuos klausimus romantikai pateikė puikius, jaudinančius ir transcendentinius atsakymus, sumaišę juose visa, kas žmogiška, ir didelę dalį to, kas dieviška. Jiems visada rūpėdavo išvesti aptariamus dalykus iš pusiausvyros, juos išpūsti ir dramatizuoti. Tačiau mes – ar ne tiesa, jaunuoliai? – *kol kas* tenkinamės dalykais tokiais, kokie jie yra, ir nieko daugiau; mylime jų nuogumą. Mums nerūpi šaltis, nepalankus oras. Žinome, kad gyvenimas yra – arba turi būti – tvirtas. Priimame jo griežtumą;

[15] Žr. G. Cassel. *Theoretische Sozialoekonomie*. 1921. S. 3 ir toliau. Iš dalies tai reiškia sugrįžimą į tam tikras klasikinės ekonomijos pozicijas per paskutiniuosius šešiasdešimt metų.

nesistengiame sofistikuoti likimo. Nors ir kietas, gyvenimas mums vis tiek atrodo nuostabus. Jei jis tvirtas, vadinasi, patvarus, prakaulus – vien sausgyslės ir nervai; svarbiausia, švarus. Kontaktuodami su daiktais, norime švaros. Todėl juos ir apnuoginame, o apnuoginę nuplauname žvilgsniu, siekdami atskleisti, kas jie yra *in puris naturalibus**.

Žmogus švietimu rūpinasi ir teikia jam pirmenybę dėl paprastos, elementarios ir apverktinos priežasties: kad gyvenimas būtų stabilus, pasiturimas ir teisingas, reikia labai daug žinoti, o vaikas, jaunuolis yra ribotų sugebėjimų viską išmokti. Štai jums ir priežastis. Jei vaikystė ir jaunystė truktų šimtą metų ir vaiko ar jaunuolio atmintis, intelektas ir dėmesys būtų neriboti, mokymo veikla neegzistuotų. Visos šios jaudinančios ir transcendentinės priežastys būtų neveiksmingos priversti žmogų sukurti egzistencinį tipą, vadinamą „mokytoju".

Mokymosi sugebėjimo trūkumas, ribotumas yra dėstymo principas. Mokyti reikia kruopščiai atsižvelgiant į tai, ko išmokti negalima.

Ar ne atsitiktinumas lėmė, kad pedagoginė veikla pakilimą išgyveno XVIII a. viduryje ir nuo to laiko vis augo? Kodėl ne anksčiau? Paaiškinti nesunku: būtent tuo laiku subrendo pirmas didysis naujosios kultūros derlius. Per trumpą laiką žmogaus žinių lobynas smarkiai padidėjo. Gyvenimas, įžengęs į naujausiais išradimais pagrįstą kapitalizmą, tapo ypač komplikuotas, reikėjo vis didesnio techninio išsilavinimo. Reikėjo sužinoti daug dalykų, kurių gausa viršijo mokymosi sugebėjimus, todėl pedagoginė veikla, švietimas taip pat staiga suintensyvėjo ir išsiplėtė.

Vargu ar švietimas egzistavo primityviose epochose. Ir kam jis reikalingas, jei nėra ko mokyti, jei mokymosi savybė keliskart viršija išmoktiną medžiagą? Per platus sugebėjimas. Esama tik šiokių tokių *žinių*: magiški ir ritualiniai receptai, kaip ręsti sudėtingus dirbinius, pavyzdžiui, kanoją, arba gydyti ligonius bei vaikyti demonus. Tik tai ir galima

* Iš prigimties (*lot.*).

išmokti. Tačiau kai žinių tiek mažai, kiekvienas gali viską išmokti be jokių pastangų. Tada užgimsta stebėtinas reiškinys, netikėtai patvirtinantis mano teiginį. Švietimas primityviose tautose iškyla atvirkščiu aspektu: mokymo funkcija – kas galėtų pamanyti? – pasireiškia slėpimu. Šie receptai saugomi kaip paslaptis, perduodama tik nedaugeliui. Visi kiti tai išmoktų gana greitai. Štai kodėl atsiranda universalus slaptos ritualų technikos reiškinys.

Jis toks patvarus, kad iškyla bet kuriuo civilizacijos lygiu, atsiradus naujai žinių rūšiai, kokybiškai aukštesnei už ankstesnes. Kadangi iš pradžių šių naujų žinių yra nedaug, tik užuomazga, pirmas trofėjus, jų mokymas tampa slaptas. Taip atsitiko tiksliajai pitagorininkų filosofijai; kaip ir sąmoningajam mokytojui Platonui. Ar to neįrodo žymus septintasis laiškas, parašytas protestuojant prieš kaltinimą niekingu nusikaltimu – savo filosofijos atskleidimu Dionisijui iš Sirakūzų? Primityvus švietimas, kuriame maža ko mokyti, yra ezoterinis, okultinis, – priešingas tikrajam švietimui.

Tikrojo švietimo daigai prasikala tada, kai reikalingos įgyti žinios kontrastuoja su gebėjimo išmokti ribomis. Šiandien kaip niekad anksčiau kultūrinių ir techninių žinių gausa gresia pavirsti žmonijos katastrofa, nes kiekvienai naujai kartai vis sunkiau arba net neįmanoma jų perimti.

Tad būtina grįsti švietimą, jo metodus ir institucijas šiuo paprastu principu: vaikas arba jaunuolis yra mokinys, besimokantysis, ir tai reiškia, jog jis *negali* išmokti visko, ko yra mokomas. *Ekonomijos principas švietime.*

Pedagoginėje veikloje ši samprata reiškėsi visada; tačiau tik atsitiktinai, kaip pagalbinė priemonė. Ji niekada nebuvo paskelbta principu, galbūt todėl, kad iš pirmo žvilgsnio nėra melodramatiška, nekalba apie komplikuotus ir transcendentinius dalykus.

Universitetas, tiek Ispanijoje, tiek už jos ribų, yra tropinis švietimo sistemų miškas. Jei prie jų dar pridėsime kultūros mokymą – tai, kas anksčiau atrodė neišvengiama, – miškas užgoš horizontą; jaunystės horizontą, kuris turi būti aiškus, atviras ir neužstojantis įkvepiančios žūtbūtinės liepsnos.

Dabar nebėra kitos išeities, tik atsigręžti į šį tankumyną ir pasinaudoti ekonomijos principu lyg kirviu. *Pirmiausia* – neišvengiamas kirtimas.

Ekonomijos principas kyla ne tik iš būtinybės ekonomiškai naudoti, taupyti mokomus dalykus, bet taip pat apima štai ką: *aukštojo mokymo organizavimas, universiteto konstrukcija turi remtis studentu*, o ne mokslo žiniomis ar dėstytoju. *Universitetas turi būti institucinė studento projekcija*, kurios dvi pagrindinės dimensijos yra: pirma, ribotas mokslo žinių perėmimo gebėjimas; antra, ką jam būtina gyvenime žinoti.

Šiandienos mokymo procesą sudaro daug ingredientų. Jei sąlyginai suskaičiuotume jų dešimt, tai septyni iš jų būtų grynas šlamštas. Tačiau likę trys vis dėlto yra ganėtinai racionalūs ir pakankamai taikytini mokymo skatinimui. Vienas tų ingredientų yra nerami šalies politinė padėtis, krūpčiojanti nacionalinė substancija, antras – daugybė konkrečių ir neįtikėtinų klaidų, kurias daro dėstytojai; tačiau į trečiąjį ingredientą, svarbiausią ir reikšmingiausią, veikiantį mokymo sluoksniuose, niekas nekreipia deramo dėmesio. Ne kas kitas, o laikas, dabartinė viso pasaulio švietimo situacija verčia *iš naujo* nukreipti universitetą studento link, kad universitetas vėl taptų studentų, o ne profesorių nuosavybė, kaip buvo pačioje universitetų pradžioje. Laiko poreikiai veikia neišvengiamai, nors jų paliesti žmonės to nesuvokia ir jų neapibrėžia, neįvardija. Būtina, kad studentai eliminuotų klupdančius ir akcentuotų turinčius prasmę šiuos tris ingredientus, ypač paskutinįjį[16].

[16] Universitetas pirmiausia turi būti skirtas studentui. Absurdiška vadinti universiteto pastatą, kaip buvo iki šiol, profesoriaus namais, kuriuose jis priima mokinius. Priešingai – neginčytini šių namų šeimininkai turi būti studentai, kartu su dėstytojais sudarantys brandų institucinį vienetą. Reikia atsikratyti to apmaudaus įsitikinimo, kad universitetą išlaiko dėstytojai, panašūs į šveicarų gvardiečius, keliančius gėdingus mūšius tarp dėstytojų ir jų padėjėjų iš vienos pusės bei mokomųjų ordos iš kitos. Tik kvailybė dėl šių scenų gali kaltinti studentus. Kai vyksta tokie atstumiantys ir gana dažni dalykai, kalta yra pati blogai sutvarkyta institucija. Tik susiorganizavę studentai privalo palaikyti vidinę universiteto tvarką, įtvirtinti papročius ir įpročius, įtakoti discipliną ir jausti už ją atsakomybę.

Remtis reikia vidutiniu studentu ir jį laikyti universiteto institucijos branduoliu, pirminiu torsu arba figūra, *išskirtiniu* mokymo vienetu, iš kurio būtų galima reikalauti ar suteikti jam tiek žinių, kiek jis pajėgus iš tiesų išmokti. Universitetas griežčiausia prasme, kartoju, visų pirma toks ir turi būti. Vėliau pamatysime, kas dar būtina universitetui, ir tai ne mažesnės reikšmės dalykai. Tačiau dabar svarbiausia nieko nesupainioti ir energingai išskirti didžios universiteto institucijos organus bei jų funkcijas.

Kaip apibrėžti mokymo visumą, kuri turi sudaryti universiteto torsą arba *minimumą*? Reikia padalyti pasakišką mokslo žinių gausą į dvi dalis:

1. Žinios, tiesiogiai reikalingos šiandienio studento gyvenimui. Gyvenimas ir jo reikmės – štai požiūris, sudarantis pirmąjį miško medžių retinimo etapą.

2. Visa tai, kas lieka iš tariamai reikalingų žinių gausos, turi būti redukuota tiek, kad studentas galėtų visiškai ir aiškiai tai išmokti.

Ne visa, kas reikalinga, iš tiesų yra reikalinga. Dažniausiai reikiami dalykai viršija studento galimybes ir utopiška manyti, kad jie būtini. Mokyti reikia tik to, ko iš tiesų galima išmokti. Šiuo požiūriu reikia būti nepalenkiamam ir kategoriškam.

IV

Koks universitetas turi būti „visų pirma"? Universitetas. Profesija ir mokslas

Taikydami šiuos principus, atrandame tokius teiginius:

A) Universiteto esmę *visų pirma* sudaro aukštasis išsilavinimas, kurį turi gauti vidutinis žmogus.

B) *Iš pradžių* vidutinį žmogų reikia paversti kultūringu žmogumi – atvesti jį į šiandienos aukštumas. Tad *pirminė ir pagrindinė* universiteto funkcija yra didžiųjų kultūrinių disciplinų mokymas.

Štai jos:

1. Fizinis pasaulio vaizdas (fizika).
2. Fundamentalios organinio pasaulio temos (biologija).
3. Žmonijos istorinis procesas (istorija).
4. Visuomeninio gyvenimo struktūra ir funkcija (sociologija).
5. Visatos planas (filosofija).

C) Vidutinį žmogų reikia paversti sumaniu profesionalu. Greta kultūros mokymo universitetas intelektualiai nuosaikiausiais, betarpiškiausiais ir efektyviausiais metodais moko tapti gerais medikais, teisėjais, matematikos ar istorijos mokytojais. Tačiau profesinio mokymo specifiškumas išaiškėja tik diskutuojant apie lemą.

D) Nėra jokios priežasties, kad vidutinis žmogus turėtų ar privalėtų tapti mokslininku. Skandalinga pasekmė: mokslas, mokslinis tyrimas iš esmės nėra *pirminės* universiteto funkcijos ir *nieko bendra* su jomis neturi. Tačiau kokiu aspektu universitetas yra neatskiriamas nuo mokslo ir kaip jame *taip pat* arba *be to* turi vykti mokslinis tiriamasis darbas, aptarsime vėliau.

Tokia ereziška nuomonė gali sukelti nepasitenkinimo liūtį, kylančią iš apniukusio horizonto lyg pritvinkusio debesies. Neabejoju, kad esama rimtų prieštaravimų mano teiginiui; tačiau kol jie atkeliaus, įvyks įprastinis vulkano išsiveržimas, pasireiškiantis kiekviename žmoguje, kai jis kalba apie tai, apie ką nėra mąstęs.

Toks universitetinis planas suponuoja geranorišką skaitytojo apsisprendimą nepainioti trijų skirtingų dalykų: kultūros, mokslo ir intelektinės profesijos. Turėdami nežabotą prietemos apetitą, pamatysime, kad ne visi katinai pilki, kaip mums atrodė anksčiau.

Pirmiausia atskirkime profesiją nuo mokslo. Mokslas nėra bet kas. Mokslas nėra mikroskopo nusipirkimas ar laboratorijos iššlavimas; bet *taip pat dar nebus mokslas, jei jį paaiškinsi ar išmoksi jo turinį*. Iš esmės mokslas yra tiktai tyrimas: problemų kėlimas, sprendimo ieškojimas ir suradimas. Vi-

sa, kas daroma su atrastu sprendimu[17], jau nėra mokslas. *Mokslas nėra nei jo išmokimas, nei mokymas*, nei naudojimas, nei taikymas. Gal ir reikėtų – tuoj pamatysime, su kokiomis išlygomis, – kad mokslą dėstantis žmogus būtų mokslininkas. Tačiau griežtai vertinant tai nėra būtina, nes yra buvę ir esama nepakartojamų mokslo mokytojų, kurie nebuvo tyrinėtojai, t. y. mokslininkai. Pakanka, kad jie *išmano* savo mokslą. Tačiau išmanymas nereiškia tyrinėjimo. Tyrinėjimas reiškia tiesos arba jos priešybės – klaidos – atradimą ir atskleidimą. Išmanymas tėra įsigilinimas į šią jau atrastą, gryną tiesą.

Mokslo istorijos pradžioje, Graikijoje, kai dar nebuvo gryno mokslo, nekilo ir pavojus supainioti mokslą su nemokslu. Netgi jį apibrėžiantys žodžiai aiškiai rodė, kad tai tėra paieškos, kūrybinis darbas, tyrinėjimas. Platono ir net Aristotelio amžininkai neturėjo termino, kuris tiksliai atitiktų – įskaitant ir klaidingas prasmes – mūsų žodį „mokslas". Jie vartojo žodžius „istorija", „ekstazė", „filosofija", kurie vienokiu ar kitokiu atžvilgiu reiškė užsiėmimą, pratybas, tyrimą, tendenciją; tačiau ne turėjimą. Žodis „filo-sofija" kilo iš siekimo nesumaišyti įprastos išminties su ta naujos veiklos rūšimi, kuri buvo ne *žinojimas, o žinių ieškojimas*[18].

Mokslas yra viena aukščiausių žmogaus veiklos ir kūrybos sferų. Be abejo, jis aukštesnis už universitetą, *mokymo* instituciją. Kadangi mokslas yra kūryba, pedagoginė veikla skirta šią kūrybą dėstyti, perduoti, įdiegti, svarstyti. Mokslas yra tokia aukšta ir subtili sfera, kad – norom nenorom – išstumia vidutinį žmogų. Mokslas implikuoja specifinę veiklą, ypač retą žmonių giminėje. Mokslininkas yra tarsi šiuolaikinis vienuolis.

Siekti, kad vidutinis studentas taptų mokslininku, yra juokinga, ir tokia pretenzija galėjo užkrėsti (pretenzijomis

[17] Išskyrus pakartotinį jo kvestionavimą, pavertimą problema (kritiką) ir viso tiriamojo proceso pakartojimą.

[18] Žodis *episteme* labiau atitinka visumą reikšmių, kurias apima žodis *pažinimas*. Apie žodžio *filosofija* neįprastumą skaitykite Cicerono *Tusculanae disputationes*. V, 3.

9. 1217

užsikrečiama kaip katarais ir kitais uždegimais) utopizmo virusas, būdingas ankstesnėms kartoms. Mokslas nėra nei trokštamas, nei idealus. Jis – aukštos sferos dalykas, tačiau toli gražu ne vienintelis. Be jo, yra ir kitų sričių, tačiau beprasmiška siekti, kad mokslas jas nustumtų ir vienas tenkintų žmoniją. Būtent mokslas yra aukščiau už viską: mokslas, o ne mokslininkas. Mokslo žmogus kaip žmogiškos egzistencijos tipas yra toks pat ribotas kaip ir kiti įmanomi bei galimi tipai, o gal net ir daugiau. Negaliu ir nenoriu dabar analizuoti, ką reiškia būti mokslo žmogumi. Proga tam netinkama, ir tai, ką pasakysiu, gali atrodyti netinkama. Galiu tik pridurti, kad gana dažnai *tikras* mokslininkas bent jau iki šiol būdavo monstras, maniakas, gal net beprotis. Drąsiausia ir gražiausia yra tai, kad toks žmogus sugeba atskirti perlus nuo kriauklių. Nereikia „idealizuoti" mokslininkų kaip žmonių, pamirštant, kad jie turi atiduoti duoklę aplinkybėms – tiek nuostabioms, tiek pusiau liguistoms, – būtinoms jų, kaip mokslininkų, egzistencijai[19].

Būtina skirti profesinį mokymą nuo mokslinių tyrinėjimų, ir to neturi painioti nei dėstytojai, nei studentai, nes vienas dalykas kenkia kitam. Profesinis mokymas, be jokios abejonės, iš principo apima sisteminį daugelio mokslų turinį. Tačiau čia kalbame apie *turinį*, o ne apie tyrinėjimus, kurie juo pasibaigia. Taigi paprastas studentas arba besimokantysis nėra mokslinis bendradarbis. Medikas turi išmokti gydyti ir nieko daugiau; turi pažinti *klasikinę* savo laikotarpio fiziologijos sistemą; tačiau jam nėra jokio reikalo ir jis net nesvajoja būti fiziologu. Kam užsiimti tuo, kas neįmanoma? Nesuprantu. Mane pykina tas azartas kurti iliuzijas (turėti jų reikia), ta nuolatinė didybės manija, tas pasmerktas utopizmas apsimetinėti, kad vyksta tai, kas nevyksta. Utopizmas atvedė iki Onano pedagogikos.

[19] Yra pastebėtas mokslininkų polinkis atsiduoti tironiškumui. Tai ne azartas ir ne atsakingumas. Esama gilios, rimtos ir respektabilios viso to priežasties.

Vaiko vertybė yra troškimas, vaidmuo – svajojimas. Žmogaus vertybė yra noras, o vaidmuo – veikimas, realizavimas[20].

Imperatyvas kažką nuveikti, kažką iš tiesų įgyvendinti verčia mus save riboti. Ir tas apsiribojimas yra gyvenimo tiesa, autentiškumas. Todėl visas gyvenimas yra likimas. Jei mūsų egzistencija nebūtų apribota įvairių galimų formų ir trukmės, likimo nebūtų. Jaunime, autentišką gyvenimą sudaro džiugus neišvengiamo likimo, mūsų ribotumo suvokimas! Subtilios intuicijos mistikai vadino tai buvimu „dėkingumo būsenoje". Tas, kuris iš tiesų susitaikė su *savo* likimu, savo ribotumu, kuris pasakė jiems „taip", yra nepajudinamas. *Impavidum ferient ruinae!**

Žmogus, turintis mediko pašaukimą ir nieko daugiau, geriau tegu neflirtuoja su mokslu: pavers jį beskonybe. Pakanka jau to, kad jis bus geras medikas. Tą patį galiu pasakyti tam, kuris ruošiasi tapti istorijos mokytoju vidurinėje mokykloje. Ar ne klaidinga universitete išmušti jį iš vėžių suteikiant viltį, kad jis bus istorikas? Kam to reikia? Ar verta tuščiai gaišti laiką mokant istorijos mokslui reikalingų etninių dalykų, tačiau beprasmių istorijos mokytojui, jei jam pakanka įvaldyti aiškią, struktūrišką ir paprastą bendrosios istorijos idėją, t. y. misiją mokyti[21]?

„Tyrinėjimų" dominavimo tendencija universitete buvo pražūtinga. Ji tapo kultūros – esminio dalyko – eliminavimo priežastimi. Taip pat nebuvo intensyviai kultivuojamas sumanymas ruošti profesionalus *ad hoc***. Medicinos fakultete reikalaujama dėstyti hipertikslią fiziologiją ir pernelyg tobulą ir efektingą chemiją; tačiau nė viename pasaulio fakultete nesukama galvos, koks medikas šiandien yra geras, koks turi būti šiuolaikinio mediko tipas. Profesija, pagal svarbą

[20] Noras nuo troškimo skiriasi tuo, kad tai yra *noras veikti, noras įgyvendinti.*

* Bebaimis ištveria nesėkmes! (*lot.*)

[21] Savaime aišku, kad reikia mokytis tų technikų, kuriomis čiuopiama istorija. Tačiau tai nereiškia, kad jų reikia mokyti priverstinai.

** Papildomai (*lot.*).

einanti po kultūros, paliekama Dievo valiai. Tačiau tokios sumaišties žala akivaizdi. Mokslas taip pat kenčia nuo tokio utopiško priartėjimo prie profesijos.

Pagyrūniškumas ir refleksijos stoka yra didieji šios universiteto „moksliškumo" ydos veiksniai. Šios dvi apgailėtinos potencijos Ispanijoje tampa rimčiausia kliūtimi. Bet koks dykūnas, pabuvęs šešis mėnesius laboratorijoje ar vokiečių bei amerikiečių seminare, bet koks prašalietis, padaręs mokslinį atradimą, grįžta į tėvynę kaip „naujasis mokslo lobis", tyrinėjimo *parvenu**. Ir nė ketvirčio valandos nepamąstęs apie universiteto misiją, siūlo juokingas ir tuščiagarbiškas reformas. Tačiau jis nesugeba dėstyti savo „dalyko kurso", nes visiškai neišmano disciplinos.

Reikėtų gerai papurtyti mokslo profesijų medį, kad ant jo liktų tik tai, kas reikalingiausia, ir būtų susiję su pačiomis profesijomis, *kurių šiandieninis mokymas yra visiškai necivilizuotas*. Šiuo atžvilgiu viskas dar tik pradinės stadijos[22]. Geniali pedagoginė racionalizacija leistų daug efektyviau, greičiau ir su mažesnėmis pastangomis kaip reikiant išmokyti profesijos.

Dabar pakalbėkime apie kitą – mokslo ir kultūros skirtumą.

V

Kultūra ir mokslas

Apibendrindami profesijos ir mokslo ryšių prasmę, suvoksime keletą dalykų. Pavyzdžiui, kad medicina nėra mokslas. Tai visų pirma profesija, praktinė veikla. Tokiu būdu jos požiūris skiriasi nuo mokslo požiūrio. Medicinos tikslas – gydyti arba palaikyti žmonių sveikatą. Tuo tikslu ji kreipia-

* Iškilėlis, prasimušėlis (*pranc.*).

[22] Žmonių protuose nėra profesijos idėjos ar prototipo – ką reiškia būti mediku, teisėju, advokatu, mokytoju ir t. t. – ir niekas to netyrinėja ir neanalizuoja.

si pagalbos į mokslą, kai prireikia: įžengia ir pasiima efektyviausius jo rezultatus; visa kita palieka. Palieka nuošaly ypač tai, kas mokslui būdingiausia: problemiškumo pomėgį. Jau vien to pakanka galutinai atskirti mediciną nuo mokslo. Pastarasis jaučia „niežulį" kelti problemas. Kuo niežulys didesnis, tuo geriau vykdoma mokslo misija. O medicina skirta tam, kad kuo greičiau įgyvendintų sprendimus. Jei sprendimai moksliški, tuo geriau. Tačiau tai visiškai nebūtina. Jie gali ateiti iš tūkstantmetės patirties, kurios mokslas dar nepaaiškino, o gal ir nesiekė paaiškinti.

Paskutiniuosius penkiasdešimt metų medicina nustojo remtis mokslu ir išdavusi savo misiją deramai neužtvirtino savo profesinės paskirties[23]. Ji padarė visai epochai būdingą klaidą – atmetė savo likimą, pradėjo žvairuoti, siekė būti *kitkuo* – šiuo atveju grynu mokslu.

Neapsirikime – į profesiją įžengęs mokslas turi suskilti kaip mokslas ir susiorganizuoti apie kitą centrą ir principą profesinės technikos pavyzdžiu. Tai irgi reikia turėti omeny mokant profesijų.

Kažkas panašaus vyksta kultūros ir mokslo santykiuose. Jų skirtumas man atrodo pakankamai aiškus. Tačiau skaitytojui norėčiau ne tik paaiškinti kultūros sąvoką, bet ir atskleisti esminį jos pagrindą. Todėl skaitytojas turi atidžiai ir įdėmiai skaityti ir atkreipti dėmesį į tokį rakursą: kultūra yra būdingų kiekvienam laikotarpiui gyvų idėjų sistema. Dar tiksliau tariant, tai sistema idėjų, *kuriomis* laikotarpis gyvena. Kitos išeities nėra: žmogus visada gyvena remdamasis apibrėžtomis idėjomis, sudarančiomis jo egzistencijos pamatą. Šios vadinamosios „gyvos idėjos, arba idėjos,

[23] Būdama ištikima savo paskirčiai – gydyti – medicina būtų davusi naudos ir mokslui. Praeito šimtmečio pradžioje fiziologija atsirado ne mokslininkų, bet medikų dėka; nepaklusdami XVIII a. biologijoje karaliavusiai scholastikai (anatomizmas, sistematika ir pan.), jie ėmėsi savo misijos ir pradėjo kurti *pragmatines* gydymo teorijas. Skaityk apie tai Radlio knygoje – kuri laikui bėgant darosi vis žavesnė – *Geschichte der biologischen Theorien*. T. II. 1909.

kuriomis remiamasi", yra mūsų *šiandieninių* įsitikinimų rinkinys, ir kaip visi daiktai bei veiksmai turi vertybių hierarchiją, taip ir jie – vieni yra vertesni daugiau, kiti mažiau.

Ne mūsų valioje spręsti – turėti šį įsitikinimų repertuarą ar neturėti jo. Kalbame apie neišvengiamą, konstitucinę kiekvieno žmogaus gyvenimo reikmę. Realybė, kurią vadiname „žmogaus gyvenimu", savo gyvenimu, neturi nieko bendro su biologija ar organinių kūnų mokslu. Biologija, kaip ir kiekvienas kitas mokslas, tėra veikla, kuriai kai kas paskiria savo „gyvenimą". Pirminė ir tiksliausia žodžio „gyvenimas" reikšmė yra ne biologinė, o biografinė, ir tai visada dominuoja kasdienėje kalboje. Gyvenimas – visuma to, ką darome ir kas esame, tas varginantis užsiėmimas, kurį kiekvienas atlieka savo nuožiūra: išsilaikyti visatoje, iškilti arba laviruoti tarp pasaulio daiktų ir būtybių. „Gyventi – tai reiškia bendrauti su pasauliu, remtis juo, veikti jame, rūpintis juo"[24]. Jei šie mūsų egzistencijos veiksmai ir rūpesčiai vyktų mumyse automatiškai, jie nereikštų gyvenimo, žmogaus gyvenimo. Automatas negyvena. Svarbu suvokti, kad gyvenimas neduotas mums paruoštas, bet, norime to ar nenorime, turime žingsnis po žingsnio patys priimti sprendimus. Kas akimirką turime nuspręsti, ką darysime po minutės, ir tai rodo, jog gyvenimas žmogui yra nuolatinė problema. Kad nuspręstų, ką darys ir koks bus kitą akimirką, žmogus privalo turėti planą, kad ir koks paprastas ir vaikiškas jis būtų. Tai nereiškia, kad planą susikurti *būtina* – nėra tokio gyvenimo, tebūnie jis aukštas ar visai žemas, diskretiškas ar kvailas, kuris nesivadovautų kokiu nors planu[25]. Net nevilties valandą, leisdami gyvenimui tekėti pro šalį, prisiimame tam tikrą planą. Kiekvienas gyvenimas norom nenorom „planuoja" pats save. Kitaip tariant, nuspręsdami žengti

[24] Imu šį teiginį iš savo esė „Valstybė, jaunystė ir karnavalas", publikuotos Buenos Airių *La Nación* 1924-ųjų gruodį ir perspausdintos *El Espectador* (VII).

[25] Aukštas ar žemas, diskretiškas ar kvailas tegali būti pats gyvenimo planas. Suprantama, mes savo gyvenime turime ne vieną planą, jis gali nuolat kisti. Svarbiausia suprasti, kad be jo nėra jokio gyvenimo.

kokį nors žingsnį, darome tai *todėl*, kad pagal susiklosčiusias aplinkybes tai atrodo geriausias sprendimas. *Kiekvienas gyvenimas norom nenorom teisinasi pats sau*. Teisintis sau yra esminė mūsų gyvenimo sudedamoji dalis. Posakis, kad gyventi reiškia elgtis pagal tam tikrą planą, prilygsta posakiui, kad gyvenimas yra nesibaigiantis teisinimasis sau. Tačiau šis planas ir teisinimasis implikuoja, kad jau turime pasaulio ir jo daiktų bei savo veiksmų „idėją". Taigi: *žmogus negali gyventi nereaguodamas į pirminį savo aplinkos arba pasaulio aspektą, kuriam būtina intelektuali interpretacija ir atitinkamas elgesys*. Ši interpretacija yra įsitikinimų arba „idėjų" apie visatą ir save rinkinys, kurio, kaip matote, neišvengia nė vienas gyvenimas[26].

Ši įsitikinimų arba „idėjų" visuma nesukuriama robinzoniškai paties individo, bet pateikiama istorinės aplinkos, laikotarpio. Natūralu, kad tuo pačiu metu egzistuoja labai skirtingų įsitikinimų sistemos. Vienos jų jau surūdijusios ir sustingusios praeities liekanos. Tačiau visada esama gyvų idėjų sistemos, labai aktualios sistemos, kuri reprezentuoja aukščiausią laikotarpio lygį. Ši sistema yra kultūra. Kas lieka žemiau šio lygio, gyvena archajinėmis idėjomis, yra pasmerktas blogesniam, sunkesniam ir tamsesniam gyvenimui. Tai nekultūringo žmogaus arba tautos atvejis. Jų egzistencija prilygsta važiavimui vežimu, kai kiti tuo tarpu keliauja galingais automobiliais. Jų pasaulio idėja yra mažiau tiksli, turtinga ir aštri. Pasilikdamas žemiau laikotarpio vitalinio lygmens, žmogus – sąlyginai – tampa infražmogumi.

Mūsų epochoje didžioji kultūros turinio dalis kyla iš mokslo. Tačiau to, kas pasakyta, pakanka, kad suprastum, jog kultūra nėra mokslas. Tai, kad mokslu šiandien *tikima* labiau nei kuo kitu, yra ne mokslinis faktas, o vitalinis tikėjimas, t. y.

[26] Jei esminis mūsų gyvenimo elementas – teisinimasis sau – funkcionuoja anomaliai, liga yra labai sunki. Tai nutiko naujo tipo žmogui, kurį analizuoju knygoje *Masių sukilimas*. Pirmasis šios knygos leidimas yra nepilnas. Ilgai trukusi liga neleido jos užbaigti. Naujuose leidimuose pridedu trečią dalį, kurioje detaliai analizuoju tą baisią „teisinimosi" problemą, atskleidžiančią šį universalų faktą.

būdingas mūsų kultūros įsitikinimas. Prieš penkis šimtus metų buvo tikima visuotiniais bažnyčios susirinkimais ir didelė kultūros dalis emanavo būtent iš jų.

Kultūra su mokslu daro tą patį, ką ir profesija. Ji nusigriebia tai, kas gyvybiškai reikalinga interpretuojant mūsų egzistenciją. *Moksle yra daug dalykų, kurie yra ne kultūra, o grynai mokslinė technika.* Kita vertus, kultūra privalo – būtinai, nori ji to ar ne – turėti apibrėžtą pasaulio ir žmogaus idėją; priešingai nei mokslas, ji negali išsilaikyti griežtų teorinių metodų ribose. *Gyvenimas negali laukti, kol mokslas moksliškai paaiškins visatą.* Neįmanoma gyventi *ad Calendas Graecas**. Esminis egzistencijos atributas yra jos neatidėtinumas: gyvenimas visada skuba. Gyvenama čia ir dabar, be jokios gaišaties ir atidėliojimų. Gyvenimas mums duotas skubos tvarka. Net kultūra, viena jo interpretacijų, ir ta negali laukti.

Tai įrodo kultūros ir mokslo skirtumą. Vienu mokslu negyvenama. Jei fizikas turėtų gyventi fizikos idėjomis, nemanykite, kad jis manieringai vaikščiotų laukdamas, kol kitas mokslininkas po šimto metų užbaigs jo pradėtus tyrinėjimus. Jis atsisakytų visiškai tikslaus sprendimo ir pasitenkintų bent kiek artimais ar tikėtinais teiginiais, kurių trūksta – ir visada trūks – griežtai doktrininiam fizikos kūnui.

Vidinis mokslinės veiklos režimas nėra vitalinis, priešingai nei kultūros. Dėl to mokslui nedvejojant patikimi mūsų poreikiai. Dėl to mokslas nuolat specializuojasi ir darosi vis labiau įvairialypis, todėl jis niekada nesibaigia. Tačiau kultūra paklūsta gyvenimui ir kiekvieną akimirką turi išlikti apibrėžta, integrali ir aiškiai struktūrizuota sistema. *Tai ir yra gyvenimo planas,* takų vadovas egzistencijos girioje.

Ši idėjų kaip kelių, takų (*methodos*) metafora yra tokia pat sena kaip kultūra. Nesunku suprasti jos kilmę. Atsidūrę sunkioje, painioje situacijoje jaučiamės papuolę į tankią, klaidžią ir niūrią girią, negalime žengti nė žingsnio, bijodami pasiklysti. Kai kas nors paaiškina mums situaciją, pateikdamas išganingą idėją, pajuntame staigų prašviesėjimą. Tai aiškumo šviesa. Tankynė, pasirodo, yra sutvarkyta, turi aiš-

* Kažkada (*lot.*).

kias struktūros linijas, panašias į plačiai atvertus kelius. Štai kodėl kartu minimi žodžiai *metodas* ir prašviesėjimas, apšvietimas, *Aufklärung*. Tai, ką šiandien vadiname „kultūringu žmogumi", prieš šimtą metų vadinome „apsišvietusiu žmogumi" – žmogumi, kuris aiškiai dienos šviesoje mato gyvenimo kelius.

Amžiams reikėtų pamiršti klaidingą apšvietimo ir kultūros įvaizdį, manant, kad tai ornamentinis priedas prie gyvenimo, kurį sugalvojo neturį ką veikti žmonės. Neįsivaizduoju didesnio persistengimo. Kultūra yra neišvengiama kiekvieno gyvenimo reikmė, žmogiškos egzistencijos konstitucinis matmuo, kaip rankos yra žmogaus atributas. Žmogus kartais neturi rankų; tačiau tada jis taip pat yra žmogus, tik berankis žmogus. Tą patį, tik dar griežčiau, galima pasakyti apie gyvenimą be kultūros – tai berankis, sužlugęs ir netikras gyvenimas. Žmogus, gyvenantis ne savo laikotarpio aukštumoje, gyvena žemiau savo autentiško gyvenimo, t. y. jį falsifikuoja arba apgaudinėja, jo negyvena.

Sprendžiant pagal tam tikrus teiginius ir apraiškas, šiandien skrodžiame baisios nekultūros epochą. Turbūt niekada vidutinis žmogus nebuvo taip žemai nupuolęs nuo savo laikotarpio, jo reikalavimų. Bet kartu niekada taip nevešėjo fiktyvūs, apgavikiški gyvenimai. Beveik niekas nėra savo vietoje, niekas nepriima autentiško savo likimo. Žmogus gyvena atsikalbinėdamas ir meluodamas pats sau, matydamas tariamai paprastą ir laisvą pasaulį, nors vitalinė sąmonė šaukte šaukia, kad tikrasis, aktualusis pasaulis yra apibrėžtas, tikslus ir reiklus. Tačiau jis bijo – vidutinis žmogus šiandien yra labai silpnas, nepaisant pagyrūniškų gestikuliacijų, – bijo atsiverti tikrajam pasauliui, kuris iš jo daug pareikalautų, ir verčiau falsifikuoja savo gyvenimą, hermetiškai laikydamas jį lėliukės kokone – fiktyviame ir supaprastintame pasaulyje[27].

[27] Apie tai skaitykite paskutiniame *Masių sukilimo* leidime, kuriame detaliai analizuoju įvairius būdus falsifikuoti gyvenimą. Pavyzdžiui, naivi mintis „reikia būti savarankiškam" sukūrė politikoje fašistinę fikciją, o literatūroje ir filosofijoje – šių dienų jaunąjį ispanų „intelektualą".

Todėl istorinis reikšmingumas turi grąžinti universitetui pagrindinę jo užduotį – „šviesti" žmogų, mokyti jį laikotarpį atitinkančios kultūros, sąmoningai ir tiksliai atverti milžinišką dabarties pasaulį, kuriame turi skleistis autentiškas gyvenimas.

Kultūros kursą aš padaryčiau universiteto ir viso aukštojo mokslo branduoliu. Kiek anksčiau nupiešiau universiteto disciplinų paveikslą. Kiekviena jų turi du įvardijimus. Pavyzdžiui, „Fizinis pasaulio vaizdas" (fizika). Šis pavadinimų dvilypumas rodo skirtumą tarp kultūrinės, arba vitalinės, disciplinos ir atitinkamo mokslo, iš kurio ta disciplina išplaukia. Kultūros kurse nepaaiškinsi fizikos taip, kaip į ją žiūri fizikas-matematikas. Kultūros fizika yra *griežta* ideologinė materialaus kosmoso figūros ir funkcijos sintezė, besiremianti naujausiais fizikos tyrinėjimais. Be to, ši disciplina atskleidžia, kaip fizikas pritaiko savo žinias atrasdamas nepakartojamas konstrukcijas, ir leidžia išsiaiškinti, išanalizuoti fizikos principus bei istorinę jų evoliuciją. Tai padeda studentui suprasti vakar, užvakar ar prieš tūkstantį metų gyvenusio žmogaus „pasaulį" ir įsisąmoninti šiandieninio mūsų „pasaulio" ypatingumą.

Dabar galime atsakyti į prieštaravimą, kuris, kilęs šios esė pradžioje, buvo atidėtas. Kaip dabartinės fizikos idėjos gali būti suprantamos tiems, kurie neišmano aukštosios matematikos? – klausiau aš. Matematinis metodas kasdien vis giliau įsiskverbia į fizikos kūno smegenis.

Norėčiau, kad skaitytojas suvoktų tą beviltišką tragediją, kuri ištiktų žmoniją ateityje dėl kategoriško tikėjimo šia idėja. Viena iš dviejų: arba aktyviai gyventi, stebėti mus supantį materialų pasaulį, kuriame visi – *vellis nolis** – būtų fizikai, pasišventę tyrinėjimams[28], arba susitaikyti su egzistencija, kuri visais matmenimis būtų kvaila. Tokiu atveju fizikas, palyginus su paprastu žmogumi, atrodytų magiško-

* Norom nenorom (*lot.*).

[28] Atkreipkite dėmesį, kad bet koks pasišventimas, jei jis tikras, yra pasišventimas visam gyvenimui. Tikrai ne mažiau.

mis ir paslaptingomis žiniomis apdovanota būtybė. Abu sprendimai būtų išties juokingi.

Laimei, taip nėra. Pirmiausia, čia pasiūlyta doktrina kelia ypač aukštus realizacijos reikalavimus mokymo metodams visais mokymo lygiais. Tik nurodžius kultūros ir mokslo skirtumus, įmanoma mokslą išskaidyti ir padaryti prieinamą. Remiantis ekonomijos principu, švietime būtina ne tik eliminuoti disciplinas, kurių studentas išmokti negali, bet ir taikyti ekonomiškus mokymosi metodus. Tokiu būdu studento sugebėjimų apimtis padvigubėtų, ir rytoj *jis galėtų išmokti daugiau nei šiandien*[29]. Neabejoju, kad rytoj kiekvienas studentas, įstojęs į universitetą, žinos pakankamai fizinės matematikos, kad suprastų formules.

Matematikai šiek tiek išpučia savuosius mokslo sunkumus. Matematika, nors ir labai plati, vis dėlto yra ribotos apimties. Sunkumai kyla tik dėl to, kad trūksta pastangų, tiesiogiai nukreiptų supaprastinti jos mokymą. Čia regiu puikią progą pirmą kartą iškilmingai paskelbti, kad mokslo ateitis bus pražūtinga, jei nebus skatinama specifinės rūšies intelektinė veikla, skirta ne pertikrinti mokslą įprasta tyrinėjimo prasme, o supaprastinti ir išskirti jo kvintesencijų sintezę, neprarandant esmės ir kokybės.

Mokslinio darbo plėtimas ir komplikavimas turėtų būti pakeistas kitu specifiniu moksliniu darbu, turinčiu priešingą interesą: koncentruoti ir paprastinti mokslo žinias. *Reikia kurti ir gryninti sintetinančio talento tipą.* Nuo to priklauso visų mokslų likimas.

Kita vertus, neigiu, kad esminėms *realaus* mokslo idėjoms – principams, pažinimo būdui ir galutinėms išvadoms – būtinas formalus, techninis supratimas. Priešingai: kai mokslo idėjos sulaukia techninio sprendimo, jos iš karto praranda savo esmę ir tampa intramoksliniais aspektais, t. y. instrumentais[30]. Aukštosios matematikos dominavimas yra *būtinas* kuriant fiziką, tačiau ne žmogui būdingu jo supratimu.

[29] Sumažinus mokomųjų dalykų skaičių, padidėtų realus išmokimo kiekis.

[30] Iš tiesų matematika turi šį instrumentinį, o ne fundamentalų ar realų pobūdį, kuriuo pasižymi, tarkim, mikroskopu tiriantis mokslas.

Laimei ar nelaimei, šiuo metu vokiečių tauta garbingai ir negincytinai nurodo mokslo kryptis. Vokietis su savo nuostabiais gabumais ir rimtu požiūriu į mokslą turi sunkiai pataisomą įgimtą defektą: jis yra pedantiškas ir hermetiškas. Taip yra *a nativitate**. Tai gryną ir veiksmingą mokslą dažnai paverčia pedantiškumu ir... „pasaulio stoka". Vienas svarbiausių uždavinių, kuriuos Europa privalo kuo greičiau realizuoti, yra padėti šiuolaikiniam mokslui atsikratyti grynai vokiškų nuosėdų, ritualų bei manijų ir duoti laisvę esminei jo daliai[31].

Europa neišsigelbės, jei iš naujo neįžengs į dėžę, kuri turi būti daug tvirtesnė už anksčiau naudotas ir panaudotas piktam. Niekas iš jos neturėtų pasprukti. Net mokslo žmonės. Šiandien juose esama vis dar nemažai feodalizmo, egoizmo, antidisciplinos, pasipūtėliškumo ir šventeiviškumo.

Mokslininką reikia humanizuoti, nes praeito amžiaus viduryje jis sukilo, begėdiškai užsiteršdamas sukilimo evangelija, kuri iki šiol yra didžioji vulgarybė, didžioji laikotarpio fikcija[32]. Būtina, kad mokslininkas nustotų būti tuo, kuo apgailėtinai dažnai yra šiandien: barbaru, gerai išmanančiu savo dalyką. Laimei, žymiausios dabartinės mokslininkų kartos figūros, *vidinių paties mokslo poreikių* priverstos, turėjo sujungti savo specializaciją su visuotine kultūra. Visi kiti neišvengiamai seks jų pėdsakais. Avelė visada seka paskui bandos vedlį.

* Nuo gimimo (*lot.*).

[31] Kad suprastumėte šią mintį, turite nepamiršti, kam Vokietija privalo būti dėkinga už keturis penktadalius intelektinių savo sugebėjimų, ir šiandien kaip niekad anksčiau jaučiu nediskutuotiną ir milžinišką vokiečių mokslo pranašumą. Minėtas klausimas neturi su tuo nieko bendro.

[32] Šių dienų moralės maksimalus uždavinys yra įtikinti prastuolius – apsišvietę žmonės niekada neįpuola į beverčių reikmių spąstus, nes visi dalykai, prieš kuriuos sukylama, yra pigūs, nereiklūs – taigi įtikinti juos visa tai palaidoti. Vienintelis tikras sukilimas yra kūryba – sukilimas prieš nieką, antinihilizmas. Liuciferis yra pseudosukilėlių patronas.

Visa tai rodo, kad būtinas naujas mokslo žinių integravimas, surenkant po pasaulį išsimėčiusias dalis. Tačiau tai milžiniškas darbas, kurio neįmanoma atlikti be aukštojo mokslo metodologijos, bent truputį panašios į tas, kurios jau egzistuoja kitose mokymo pakopose. Šiandien labiausiai trūksta universitetinės pedagogijos, nors tai ir atrodo netiesa.

Išmušė žmonijai valanda kuo greičiau sukurti techniką, galinčią atitinkamai akumuliuoti šiandien turimas mokslo žinias. Jei nebus atrasti būdai valdyti šią vešlią augmeniją, ji uždusins žmogų. Virš pirminės gyvenimo girios stūkso antrinė mokslo giria, kuri siekia supaprastinti pirmąją. Mokslas darė tvarką gyvenime, dabar reikia sutvarkyti, organizuoti mokslą – reglamentuoti jo jau neįmanoma, – išlaikyti jį kuo sveikesnį. Tam mokslą reikia vitalizuoti, t. y. *suteikti jam formą, pajėgią konkuruoti su gyvenimu žmogaus, kuris jį sukūrė ir kuriam jis buvo sukurtas*. Priešingu atveju – neverta būti aklais optimistais – mokslas išgaruos: žmogus juo nebesidomės.

Patys matote, kaip mąstydami apie universiteto misiją ir atrasdami specifinį – sintetinį ir sisteminį – kultūrinių disciplinų pobūdį atsiduriame plačioje perspektyvoje, kuri peržengia pedagoginį ratą ir verčia žiūrėti į universiteto instituciją kaip į išsigelbėjimą pačiam mokslui.

Poreikis kurti mokslo žinių sintezę bei sistemizaciją ir mokyti jų per kultūros discipliną skatina mokslinio talento rūšį, kuri iki šiol atsirasdavo tik atsitiktinai: tai – integruojantis talentas. Tiksliau sakant, tai reiškia – kaip ir bet kuri kita kūrybinė pastanga – specializaciją; tačiau čia žmogus specializuojasi kurdamas visumą. Tyrinėjimai, nuolat nukreipti į atskiras problemas, bei skaidymasis turi būti kompensuoti – taip nutinka ir sveikstančiam organizmui – atvirkštiniu judesiu: sutelkti ir išlaikyti išcentrinį mokslą griežtoje sistemoje.

Žmonės, apdovanoti šiuo talentu, yra geresni dėstytojai nei tie, kurie panirę į įprastinius tyrinėjimus. Viena iš didžiausių blogybių, įsišaknijusių mokslo ir universiteto sumaišties metais, buvo katedrų atidavimas pagal to laikotar-

pio maniją tyrinėtojams, kurie beveik visada buvo blogiausi dėstytojai, nes jiems mokymas tebuvo laiko vogimas iš laboratorinio ar archyvinio darbo. Šitai studijų metais Vokietijoje patyriau ir aš, nes teko susidurti su iškiliausiais epochos mokslininkais; tačiau nesutikau nė vieno tikro mokytojo[33].

Tegu tik man kas nors pasako, kad vokiečių universitetas kaip institucija yra modelis!

VI

Koks turi būti universitetas „be viso kito"

„Ekonomijos principas", kuris kartu reiškia ir norą matyti daiktus tokius, kokie jie yra, o ne utopiškai, leidžia mums taip apibrėžti pirminę universiteto misiją:

1. *Stricto sensu* universitetas yra institucija, kurioje vidutinis žmogus mokomas būti kultūringu žmogumi ir sumaniu profesionalu.

2. Universitetas netoleruoja jokio farso; t. y. iš studento reikalauja tik to, ko praktiškai įmanoma reikalauti.

3. Tada vidutinis studentas negaišta laiko ir neapsimetinėja, kad bus mokslininkas. Tuo tikslu moksliniai tyrinėjimai universitetinėje struktūroje sumažinami iki minimumo.

4. Kultūros disciplinos ir profesinės studijos pateikiamos pedagogiškai racionalia–sintetiška, sistemine ir išbaigta forma, o ne taip, kaip siekė pasimetęs mokslas: specialios problemos, mokslo gabalai, tyrinėjimų bandymai.

5. Renkant profesūrą, kandidatai parenkami ne pagal mokslinį laipsnį, o atsižvelgiant į sintezavimo talentą ir dėstytojo sugebėjimus.

6. Sumažinus mokomąją medžiagą iki kiekio ir kokybės *minimumo*, universiteto reikalavimai studentui yra griežti.

[33] Tai nereiškia, kad jų visai nebuvo, bet buvo labai mažai.

Toks pretenzijų asketiškumas, kiek grubokas lojalumas, kuriuo apibrėžiamos išmokimo ribos, tikiuosi, leis įgyvendinti universitetinio gyvenimo pagrindą – įtvirtins jo tiesą, ribas, vidines taisykles ir radikalų nuoširdumą. Naujasis gyvenimas, kaip minėjau anksčiau, turi reformuotis prisiimdamas savo likimą: tiek individo, tiek institucijos. Visa, ką norėsime papildomai padaryti iš savęs ar iš valstybės, atskirų institucijų, sunoks ir bus vaisinga tik metant sėklą į šią išankstinio mūsų likimo, mūsų *minimum* priėmimo dirvą. Europa serga todėl, kad ji nori prilygti dešimčiai, prieš tai net nenorėjusi prilygti vienam, dviem ar trims. Likimas yra vienintelis žemės ruožas, kuriame žmogaus gyvenimas ir visos jo apraiškos gali įleisti šaknis. Visa kita yra netikras gyvenimas, gyvenimas lyg muilo burbulas, be vitalinio autentiškumo, be savitumo ar nuo seno gyvenamos vietos.

Dabar be jokių kliūčių ir atsargumo galime pažvelgti, koks turi būti universitetas „be viso kito".

Iš tiesų universitetas *negali būti vien tik tai,* ką jau pasakėme. Dabar atėjo tinkamas momentas plačiai ir esmingai atskleisti mokslo vaidmenį universitetinio kūno, kuris iš tiesų yra dvasia, fiziologijoje.

Pirmiausia pamatėme, kad kultūra ir profesija nėra mokslas, tačiau mokslas yra pagrindinis jų egzistavimo šaltinis. Europiečio likimas be mokslo neįmanomas. Tai reiškia, kad gigantiškoje istorijos panoramoje jam lemta gyventi savo intelektu, o mokslas ir yra geros formos intelektas. Negi tai atsitiktinumas, kad iš tokios daugybės pasaulio tautų universitetai atsirado tik Europoje? Universitetas yra intelekto – vadinas, ir mokslo – institucija, ir šis intelekto pavertimas institucija rodo specifinę Europos valią, išsiskiriančią iš kitų tautų, kontinentų ir laikų; reiškia mįslingą europiečio sprendimą gyventi ir veikti per savo inteligenciją. Kiti gyveno prioritetus teikdami kitoms savybėms ir sugebėjimams: prisiminkite nuostabias frazes, kuriomis Hegelis, lyg alchemikas iš tonos anglies pagaminęs deimantą, reziumuoja visuotinę istoriją: „Persija, arba šviesa!" – suprask,

magiška religija, „Graikija, arba malonė!", „Indija, arba sapnas!", „Roma, arba valdžia!"[34]

Europa yra inteligencija. Nuostabus sugebėjimas; nuostabus dėl to, kad jis vienintelis suvokia savo ribotumą ir parodo, kiek inteligencija yra iš tiesų nuovoki! Šią potenciją, kuri kartu yra ir savęs stabdis, realizuoja mokslas.

Jei kultūra ir profesijos universitete būtų atribotos, neturėtų kontakto su nesibaigiančia mokslo tyrinėjimų fermentacija, jos greitai pavirstų vingria scholastika. Būtina, kad ir mažiausio universiteto aplinkoje įsikurtų mokslo stovyklos – laboratorijos, seminarai, diskusijų centrai. Jos turi sudaryti *humusą*, kuriame aukštasis mokslas galėtų leisti savo godžias šaknis. Universitetas turi būti atviras įvairioms laboratorijoms ir kartu jas valdyti. Visi aukštesniųjų kursų studentai zuitų tarp universiteto ir šių stovyklų. Taip jie dalyvautų kursuose, kuriuose tvyrotų *kuo tyriausias* mokslinis požiūris į visa tai, kas žmogiška ir dieviška. Vieni dėstytojai, priklausomai nuo gabumų, galėtų kartu dirbti ir tiriamąjį darbą, kiti, tik „mokytojai", visada gyventų jaudrinami ir budrinami mokslo lyg rūgštaus fermento. Neleistina yra tik tai, kad universitetas kaip centras susimaišytų su šia tiriančiąja zona, kuri turi jį supti. Universitetas ir laboratorijos yra du skirtingi organai, sudarantys tobulą fiziologiją. Institucinis pobūdis dera tik universitetui. Mokslas yra pernelyg subtili ir rinktinė veikla, kad iš jo padarytum instituciją. Mokslas yra neprijaukinamas ir nereglamentuojamas. Nukenčia ir aukštasis mokslas, ir tyrinėjimai, jei siekiama juos sujungti, užuot pripažinus jų sugyvenimą – labai intensyvią, bet labai laisvą, nuolatinę, bet spontanišką vieno kitam įtaką.

Tad *universitetas yra atskira, bet neatskiriama nuo mokslo institucija*. Aš pasakyčiau: universitetas, *be viso kito, yra mokslas*.

Tačiau mokslas universitete yra ne kažkoks „be viso kito", paprasčiausias priedas ar išorinis gretinimas, – dabar nebijodami painiavos galime tai pareikšti – universitetas *prieš*

[34] Hegel. *Visuotinės istorijos filosofijos paskaitos*. 1928.

tapdamas universitetu privalo būti mokslas. Mokslinio entuziazmo ir pastangų pritvinkusi atmosfera yra *esminė prielaida* universitetui egzistuoti. Kadangi pats universitetas nėra mokslas – visuotinė žinių kūryba, – jis turi *gyventi remdamasis mokslu*. Be šios prielaidos visa, kas buvo pasakyta šioje esė, neturėtų prasmės. Mokslas yra universiteto *garbė*, netgi – nes kai kas apsieina ir be garbės – universiteto *siela*, maitinantis gyvenimo principas, neleidžiantis būti vien apgailėtinu mechanizmu. Visa tai sakau patvirtindamas, kad universitetas, *be viso kito*, yra mokslas.

Tačiau, *be viso kito*, esama dar vieno dalyko[35]. Kad universitetas nesustabarėtų, jam reikia ne tik nuolatinio kontakto su mokslu. Jam taip pat reikia kontakto su viešąja egzistencija, su istorine realybe, su dabartimi, o tai visada yra *integrum*, ir priimti tai reikia visumoje, o ne dalimis, *ad usum delphinis**. Universitetas taip pat turi būti atviras visuotinei aktualybei; dar daugiau: turi būti joje pačioje, į ją paniręs.

Sakau tai ne tik dėl to, kad universitetui reikia gaivaus, laisvo istorinio oro gūsio, bet ir dėl to, kad viešajam gyvenimui skubiai reikalinga universiteto intervencija.

Apie tai reikėtų pakalbėti plačiau. Tačiau trumpindamas šneką pasakysiu, kad šiandien viešajame gyvenime didžiausia „dvasinė jėga" yra spauda. Viešasis, arba istorinis, gyvenimas, norime to ar ne, visada turi būti valdomas. Pats savaime jis yra anonimiškas ir aklas, be autonomiškos krypties. Iki šių dienų jau išnyko senosios „dvasinės jėgos": bažnyčia, kuri nusigręžė nuo dabarties, o viešasis gyvenimas visada yra itin aktualus; valstybė, kuri triumfuojant demokratijai nevaldo, o yra valdoma viešosios nuomonės. Esant tokiai situacijai, viešasis gyvenimas atsidavė vienintelei dvasinei jėgai, kuri užsiima šiandiena, – spaudai.

Nenorėčiau skirti žurnalistams daug dėmesio. Viena iš daugelio priežasčių yra ta, jog pats esu žurnalistas. Tačiau

[35] Labai sąmoningai nenorėčiau šioje esė nors vieną temą pavadinti „universitetiniu lavinimu", nes priskiriu šią problemą tik mokymui.

* Pasirinktinai (*lot.*).

10. 1217

iliuziška būtų užsiverti ir nematyti akivaizdžios tiesos – dvasinės realybės hierarchijos. Žurnalistika joje užima žemiausią lygmenį. Ir šiandien vienintelis spaudimas, vienintelis įsakymas, kuris pasiekia viešąją sąmonę, kyla iš šio žemiausio dvasinio lygmens, sudėto į laikraščio skiltis. Dažniausiai jis toks žemas, kad net nesiekia dvasingumo; tai greičiau jau antidvasingumas. Palikta kitų jėgų, žurnalistika turi maitinti ir reguliuoti viešąją dvasią, kai žurnalistai yra ne tik viena mažiausiai išsilavinusių šiuolaikinės visuomenės klasių, bet ir dėl priežasčių, tikiuosi, laikinų, priima į savo gretas pseudointelektualius šarlatanus, kupinus apmaudo ir neapykantos tikrajai dvasiai. Pati profesija verčia juos laikyti realybe tai, ką laikas staiga skandalingai pateikia be jokios perspektyvos ar architektūros. Tikrasis gyvenimas yra gryna aktualybė; tačiau žurnalistinė vizija deformuoja šią tiesą redukuodama aktualumą iki momentiškumo, o momentiškumą iki rezonanso. Štai kodėl viešojoje sąmonėje pasaulis šiandien atrodo apverstas aukštyn kojom. Kuo esmingesnės ir ilgalaikės svarbos yra daiktas arba asmuo, tuo mažiau apie jį kalba laikraščiai, savo puslapiams parinkę tai, ką galima vadinti „įvykiu" ir paskelbti žinutę. Jei nebūtų laikraščių leidėjų interesų, dažnai neatskleidžiamų; jei pinigai, skirti dienraščių doktrinoms formuoti, būtų laikomi atokiau, tai spauda turėtų atsisakyti savo misijos tapyti atvirkščią pasaulį. Nemaža groteskiškų dalykų, kuriuos išgyvename šiandien – Europa jau kurį laiką žygiuoja žemyn galva ir aukštyn kojomis, – pažadino ši nepajudinama spaudos imperija, vienintelė „dvasinė jėga".

Išspręsti šią juokingą situaciją Europai yra gyvybės ar mirties klausimas. Todėl *universitetas turi įsiterpti į dabartį kaip tikras universitetas*, sprendžiantis svarbiąsias šiandienos temas savo požiūriu – kultūriniu, profesiniu ir moksliniu[36]. Tada universitetas nebebūtų institucija tik studentams, sambūris

[36] Neįsivaizduojama, kad esant minėtai problemai, kuri ypač aktuali Ispanijoje, universitetas nepasiūlytų rimtai publikai krypties, kaip spręsti sudėtingą ekonominį klausimą.

ad usum delphinis, jis būtų įmestas į gyvenimo, jo reikalų, aistrų vidurį, turėtų atsistoti kaip aukštesnė „dvasinė jėga“ prieš spaudą, reprezentuoti nuovoką prieš beprotybę, aštrią įžvalgą prieš lengvabūdiškumą ir laisvai peršamą kvailybę.

Tik tada universitetas taptų tuo, kuo buvo geriausiais savo laikais: varančiuoju Europos istorijos principu.

Versta iš: Ortega y Gasset J. *Obras.*
Bilbao–Madrid–Barcelona, 1932. P. 1182–1224.

INTELIGENCIJOS REFORMA

Viename straipsnyje apie Shakespeare'ą Goethe žymųjį salos gyventoją apibūdino šitaip: „Shakespeare'as prilygsta gamtai". Taip Goethe išreiškė susižavėjimą, kurio beveik visada trūko pačiam genijui, nes norėdamas išlikti teisingas Shakespeare'as savo kūryboje vaizdavo viską: nusikaltimus ir dorybes, sveikus ir bepročius, aistringas moteris, griaustinį bei gėles.

Man regis, kiekvienas įžvalgus protas taip pat siekia prilygti gamtai ir laiko tai pirminiu bei svarbiausiu uždaviniu. Iš čia kyla ir meilė aplinkybei, kurią giliai jautė pats Goethe. Neįžvalgūs protai kaskart ją neigia laukdami tam tikros situacijos, kuri, suprantama, niekada neateina, nes yra paprasčiausia abstrakcija. Žmogaus ar pasaulio gyvenime specialių situacijų beveik nebūna, nes nesibaigianti aplinkybių serija seka viena po kitos ir viena kitą neigia. Nė viena iš jų negali būti pranašesnė ar tobulesnė už kitas. Apibrėžtas, išbaigtas, tobulas reiškinys niekada nekyla iš apibrėžtos tikrovės, kuri nurungia visas kitas galimybes ir jas panaikina. Priešingai, kiekviena aplinkybė ir situacija potencialiai gali būti tobula, ir šią ypatybę vitalinis profesionalas vadina idealia ir siekia ją įgyvendinti.

Tokiu būdu aplinkybės įkvepia ne tik mokslą ar meną, bet ir moralinį jutimiškumą bei politinį išradingumą. Tikroji priedermė čia būtų ne šventa neliečiama formulė, sukurta kartą visiems laikams, bet aukščiausias įkvėpimas, patiria-

mas tik trumpą akimirką. Panašiai ir politikoje neegzistuoja nė viena forma, utopiškai ar chronologiškai pranašesnė už kitas, nes kiekviena istorinė situacija apima ir galimą geriausią kiekvieno atvejo sprendimą. Idealai yra kosminės sferos dalis, ir autentiška patirtis padeda juos suvokti, kaip ir aplinkybes bei realius dalykus. Vienintelis Graikijos pranašumas tas, jog buvo tikima, kad visata yra prisotinta *nous*, t. y. proto, iš kurio žmogus turi išsirinkti normas.

Tais atvejais, kai gyvenime įvyksta staigus posūkis ir vakarykštes aplinkybes pakeičia visiškai priešingos aplinkybės, žmonės su menkiau išsivysčiusiu pusiausvyros jausmu suklumpa, netenka moralinio tvirtumo. Pasaulis pasikeičia, o jie nežino kaip. Jis jau nebe vakarykštis, tačiau šiandieniniai bruožai dar nepažįstami. Nebesimato įprastų fizionomijų. Šiandien nebetikima tuo, kuo buvo tikima vakar, ir dėl to manoma, kad šiandien nebetikima niekuo. Naujas tikėjimas jau tūno juose pačiuose, tačiau stokojama pakankamų dvasinių jėgų tai apibrėžti.

Maloniausia šiame gyvenimo posūkyje stebėti rinktinių sielų persigrupavimą, kurį jos atlieka lyg vikrūs buriuotojai, išsilaikydami sunkiausią akimirką ir neprarasdami kontakto, intymaus ryšio su naująja aplinkybe. Tai itin plastiškos sielos, gebančios prisitaikyti prie subtiliausių kosmoso vingių.

Tokį įspūdį palieka rinktinė, slaptuose baruose triūsianti Europos intelektualų mažuma. Atsižvelgdami į laiko reikalavimus, jie dirba naujų normų kalvėje. Svarbiausia, kad jie patys pastebi, jog inteligencija turi keisti veiklos pobūdį. Šiandieninė jos misija yra beveik priešinga pastarųjų dviejų trijų šimtų metų misijai.

Jei bandysime paanalizuoti inteligencijos funkciją, atrasime du skirtingus jos veiklos aspektus. Viena vertus, mąstymas tarnauja gyvenimui, išranda praktines priemones ir yra naudingas. Kita vertus, jis konstruoja abstrakčius ir visiškai nenaudingus rėmus. Taigi tik mažiausia milžiniško šiuolaikinio mokslo žinių bloko dalis yra naudinga. Technika,

taikomasis mokslas, yra lyg milžiniško grynojo mokslo žemyno apendiksas, mokslo, kuris netarnauja jokiems praktiniams tikslams bei rezultatams. Vadinasi, inteligencijos funkcija, stebuklinga organizmo prabanga, didžiąja dalimi yra nenaudinga, nepaaiškinamai nereikalinga. Tačiau negalvokite, kad gryno mokslo kūryba, nors ir būdama prabanga, yra neskausminga, kad jai nereikia pastangų ir triūso. Atvirkščiai: tai sudėtingiausia, kruopščiausia ir labiausiai sekinanti veikla. Kokia paslaptinga šio paradokso didybė, tiesa? Žmogaus organizmas, kurdamas mokslą, be jokios numatomos naudos skiria tam herakliškas jėgas. Tačiau dar didesnę nuostabą kelia tai, kad lygindami abi šias mokslo formas – praktinę ir naudingą su gryna ir nereikalinga – galime paklausti, kuri iš kurios kyla, ir pamatysime, kad prabangioji ir grynai teorinė forma nėra naudingosios, reikalingosios pasekmė, bet priešingai. Technika, taikomasis mokslas, yra nenumatytas rezultatas, atsitiktinė išdava, kylanti iš grynos nesuinteresuotos mokslinės veiklos. Atrodo, kad istorijoje turėjo veikti ironiška jėga, privertusi utilitarines žinias gimti iš sunkiai suvokiamų nežemiškų tiesų. Garvežio ir automobilio fizika kilo iš kruopščių apskaičiavimų, kurie, būdami matematikos abstrakcija, atrodė visiškai svetimi tikrovei. Jau vien užsiimti tuščia nematerialia erdve, kaip daro euklidinis geometras, atrodo gana beprasmiškas sumanymas; bet euklidinę erdvę dar galima įsivaizduoti. Tačiau per pastarąjį šimtmetį kūrė keli „nenaudingi" genijai, susidomėję daugiamatėmis arba neįprastų matmenų erdvėmis, kurių net ir įsivaizduoti neįmanoma. Ar kartu su gyvenimo prabanga tai nėra išlaidumas, beprotiškas švaistymas? Tačiau dėl šių paklydimų šiandien turime ypatingo tikslumo fiziką, iš kurios, galime neabejoti, neilgai trukus atsiras nuostabi technika, neįsivaizduojamos gerovės receptas.

Taigi inteligencija pirmiausia yra sportinė ir tik po to naudinga veikla. Šią abiejų intelektualumo formų hierarchiją visada reikia turėti omenyje. Neniekinu technikos bei „praktinio"

mąstymo, tačiau abejonių nekelia tas faktas, kad jis paklūsta grynai teorijai. Be pastarosios jis negalėtų žengti nė žingsnio; kaip sakė Leonardo da Vinci: *La teoria è il capitano e la prattica sono i soldati**. Taigi niekas taip nesterilizuoja organinės funkcijos kaip tik savo giluminių nuostatų nepaisymas. Gryna inteligencija turi savo vidines išskirtines normas, kurios sukoncentruojamos į nuolatinį ramų visatos apmąstymą. Tas, kuris nejaučia ypatingo malonumo stebėti realybę, ir nieko daugiau; tas, kurio neapima vizualus entuziazmas – Platonas mokslo vyrus vadino *filoceamones*, mėgėjais žiūrėti, – tegu nesiima intelektualios profesijos. Niekas taip netrukdo intelektualaus darbo kaip bandymas įjungti į jį utilitarinius tikslus, tiek individualius, tiek kolektyvinius. Mąstymas, nukreiptas praktinės normos linkme, norime mes to ar ne, negailestingai sustingsta ir apanka. Ką daryti, jei taip jau įvyko? Kilmingiausia ir patraukliausia inteligencijos užduotis būtų suteikti žmonėms laimę, bet vos tik ji pabando tai daryti, tuoj virsta politika ir išnyksta, tarytum prieš ją būtų stojusi nepalenkiama aukščiausia jėga. Žmogaus vidinė galia turi nuostabią paplitimo orbitą, bet kartu ir ribą; ją peržengusi, ji žūsta. Ir kilnūs mūsų troškimai viską pakeisti yra beprasmiški: kai tik intelektualas užsimano vadovauti ar nurodinėti, jam aptemsta protas. Todėl toks išmintingas buvo platoniškos Respublikos šūkis, kuris skelbė, kad valstybės reikalai gerai klostysis tik tada, kai „kiekvienas dirbs savo darbą". Ir keistai atrodo, kad tas pats šūkis aplenkia Makbeto raganas ir įpučia filosofams apetitą valdyti.

Inteligencija nekūrė gyvenamųjų vietų, neformavo tautų. Įdomu pažymėti, kad nacijų kūrimosi etapais intelektualų vaidmuo buvo toli gražu ne pagrindinis. Pavyzdžiui, viduramžiais Vakarų gyvenvietes statė drąsūs ir emocingi vyrai. Primityvioji aristokratija nepasižymėjo inteligencija, nes ir nebuvo reikalo pasižymėti. Darbui, kurį turėjo padaryti – įkurti gyvenvietę, – reikėjo tvirto charakterio, ištvermės ir energijos, savybių, kurių intelektualas vargu ar galėjo turėti.

* Teorija yra kapitonas, o praktika yra kareiviai (*it*.).

Nenaudokime utopinių sąvokų. Pripažinkime, kad kiekviena socialinė institucija ir klasė atitinka tam tikrą žmonių tipą, pasižymintį specifiniu dorybių ir ydų rinkiniu. Kiekvienas šių tipų yra skirtas tam tikram tikslui ir kvaila būtų juos keisti vietomis. Jei bandytume, nieko iš to neišeitų.

Inteligencija vargiai galėjo formuoti tautas, nes pačiai tebuvo gimimo tarpsnis. Pagrindinės socialinės jėgos primityviose epochose buvo kariai, žemdirbiai ir žyniai. Jiems dominuojant, inteligencija nepastebimai ruošėsi, vystėsi ir stiprėjo. Nuostabą kelia tas faktas, kad istorijos arenoje galutinai susiformavusios tautos pasirodė tuo pat metu kaip ir brandą pasiekusi inteligencija. Tai atsitiko renesanso epochoje, nuo kurios prasidėjo Naujieji laikai. Visa to meto aplinka liudijo, kad intelektualai aplenkė ir paliko nuošaly šventikus bei karius. Tai buvo didinga inteligencijos, galingos valdovės, epocha, realizavusi didžiuosius išradimus, sukūrusi didžiąsias Galilėjaus, Newtono, Descartes'o, Leibnitzo sistemas. Garbingos tradicijos, labiau žadinančios jausmus nei pagrįstos, pasidavė, neatlaikė racijos puolimo. Idėjos pavergė gyvenimą. Inteligencija įgavo tiek pasitikėjimo savimi, kad trumpam prarado ribų suvokimą, užsigeidė likti viena ir paralyžiuoti kitas jėgas: valią, jausmus ir kūną. Šiame aukščiausio racionalizmo amžiuje įsitvirtino tikėjimas, kad visatą galima pertvarkyti grynomis idėjomis, aksiomomis ir principais. Mėgavimasis idėjomis taip įsigalėjo, kad buvo pamiršta, jog idėjų paskirtis yra atspindėti tikrovę. Tada protas padarė didžiąją savo nuodėmę, lemtingą klaidą: užsimanė valdyti pasaulį ir paversti jį savo atspindžiu. Užuot kontempliavęs realybę, jis nusprendė tapti imperatyvu. Vėliau Kantas paskelbs, kad ne suvokimas turi vadovautis objektu, o objektas suvokimu. Ir viską perdedantis Fichte atvirai pasakys, kad inteligencijos uždavinys yra ne kopijuoti tikrovę, bet priešingai: kurti modelius, prie kurių tikrovė turi taikytis. Tada intelektualai pasidavė apgailėtinai manijai galvoti ne apie tai, kas yra kas, bet apie tai, kas kuo turi būti. Užuot bandę atrasti visatos dėsnį, intelektualai siekė ją reformuoti. Nuo

1750 iki 1900 metų Europos istorija buvo purtoma įvairiausių reformų.

Visuomenėje šios reformos neapsiėjo be kraujo praliejimo ir buvo vadinamos revoliucijomis. Tiesos vardan ritosi karalių galvos, buvo naikinamos privilegijos, šluojama senoji aristokratija. Manau, nereikia sakyti, kad nė vienas šių žiaurumų nekelia man gailesčio. Man tai neatrodo skaudu: senajam režimui mirus iš vidaus, tereikia jį palaidoti. Skaudžiausia man atrodo tai, kad vietoj karalių, hercogų ir tradicijų tarybose, vyriausybėse ir viešosiose aikštėse pasirodė intelektualai. Nesugebėję atsispirti pagundai. Norėję valdyti. Nuo 1800 iki 1900 metų inteligencija sukūrė imperializmą, ir intelektualai užėmė aukščiausius visuomeninius postus. Niekad taip nėra buvę; tikėkimės, kad daugiau ir nebebus.

Šio inteligencijos imperialistinio bandymo nesėkmė yra akivaizdi. Ji nepadarė žmonių laimingų, dar daugiau, prarado savo kūrybinę galią. Siekiant valdžios, neišvengiamai prievartaujamas savas mąstymas ir prisitaikoma prie minios temperamento. Po truputį idėjos netenka griežtumo ir skaidrumo, apsineša patetika. Niekas taip nekenkia bet kuriai ideologijai kaip bandymas įtikinti ja kitus. Ėmęsis tokio apaštalo darbo, mąstytojas nutolsta nuo pirminės doktrinos ir galų gale jo rankose telieka jos karikatūra.

Įsitraukusi į tokį svetimą savo kosminiam tikslui darbą, inteligencija nebeatlieka autentiškos užduoties: nekuria naujų normų, kurios iškiltų virš horizonto senųjų nunykimo valandą. Todėl šiandien išgyvename gilią krizę, kuri pasižymi ne tuo, kad niekas nepaklūsta aukščiausiems principams, bet tuo, kad tokių principų iš viso nėra.

Esant tokiai situacijai reikia, kad inteligencija atsitrauktų iš socialinių aukštumų ir susitelktų savyje. Tai turi vykti pamažu, žingsnis po žingsnio. Intelektas įsivėlė į daugelį dalykų, ištrūkti iš jų greitai neįmanoma. Tačiau nauja trajektorija abejonių nekelia. Intelektinės mažumos turi atsikratyti savo kūryboje viso politinio bei žmogiško *pathos* ir atsisakyti rimtuolių vaidmens visuomenės akyse – rimtumas

yra didžiausia patetika. Kitaip tariant, inteligencija turi liautis buvus viešu klausimu ir tapti privačia sritimi, kurioje dirbtų savo vidumi artimi žmonės. Gal dėl to anglų gyvenimas yra toks santykinai patikimas, kad anglų intelektualas – literatas, filologas, filosofas – neįtraukia į savo veiklą visos tautos, bet laiko save vienu iš daugelio mėgėjų, grynai sportiniu aspektu besidalijančių tarpusavyje idėjomis ir atradimais. Tai suteikia anglų mąstymui – neišskiriant didelių prigimtinių apribojimų – gryną ir įtikinamą skaidrumą, kuris leido išvengti didelių *exempli gratia** – Prancūzijos literatūros ir Vokietijos filosofijos padarytų klaidų. Prancūzijos literatūra ir Vokietijos filosofija prarado savo ypatybę žavėti, jaudinti ir tapo nacionalinėmis mentefaktūromis, viešu reikalu.

Žmogaus inteligencija yra likimo dovana – ji nėra mūsų rankose. Jai būdingas įkvėpimas, netikėtas ir neblėstantis įkvėpimas. Niekada nežinome, ar tam tikroje situacijoje esame išmaningi, nei ar tą spręstiną problemą inteligencija įveiks. Tai nėra prigimtis aristoteliška prasme: nuo nieko nepriklausomai egzistuojantis ir esantis dalykas, o greičiau staiga atsirandantis *epigignomenon***. Esant tokioms sąlygoms, nedera reikalauti, kad žmonija atsiduotų šiam rizikingam kortų žaidimui. Ne; tam turi įsijungti kitos, patikimesnės jėgos, kurias galima būtų laikyti pakankamai rimtomis viešame kolektyviame gyvenime.

Kokia palaima inteligencijai pajusti išsilaisvinimą iš sunkių prievolių, kurias pati lengvabūdiškai buvo prisiėmusi! Kokia palaima jai nebūti vadinama rimta ir laisvų laisviausiai atsidėti išskirtiniams savo tikslams! Taip ji gali susitelkti savyje, atitolti nuo sandėrių, nejausti spaudimo siūlyti nebrandžius sprendimus, leisti problemoms pasklisti savo natūraliu spinduliu. Kaip malonu liautis žingsniavus priešakyje visų – kario, šventiko, industrijos boso, futbolininko – ir retkarčiais iššauti nuostabią, tikslią, gerai subrandintą, šviesos kupiną idėją!

* Pavyzdžiui (*lot.*).
** Palikuonis (*gr.*).

Tačiau šis kvietimas, į kurį inteligencija, neatsisakydama tarnauti „kolektyviam gyvenimui", po truputį, nuosaikiai atsiliepia, prilygsta pasiūlymui likti intelektualui vienam, *be kitų*, radikalioje vienatvėje. Taip inteligencija, pasilikusi viena, įgautų visiškai skirtingą pobūdį. Aplinkinių dėmesys pastūmėja galvoti tik *jiems* ir kadangi kolektyvo, minios gyvenimas yra pseudogyvenimas dėl savo išorinių interesų, inteligencija, taikydamasi prie jų, tampa utilitarine blogąja šio žodžio prasme. Jau graikai, atmesdami šį inteligencijos „servilizmą" netikram gyvenimui, taikė autentišką, „neutilitarinę", gryną kontempliaciją.

Pasilikęs vienas, žmogus atranda, kad jo inteligencija pradeda funkcionuoti jam, vienišam jo gyvenimui, neturinčiam jokių išorinių interesų, tačiau iki borto prikrautam vidinių interesų, galinčių jį paskandinti. Tada tampa aišku, kad „gryna kontempliacija", nesuinteresuotas intelekto naudojimas tėra optinė iliuzija; kad „gryna inteligencija" yra taip pat praktika ir technika – technika, kilusi iš autentiško gyvenimo ir skirta autentiškam gyvenimui, „skambančiai gyvenimo vienatvei", kaip pasakytų San Juan de la Cruzas. Tai būtų radikali inteligencijos reforma.

Versta iš: Ortega y Gasset J. *Obras completas*. T. IV. Madrid, 1966. P. 493–500.

MŪSŲ LAIKŲ TEMA

I

Kartų idėja

Kiekvienai mokslinei sistemai svarbiausia yra tiesa. Tačiau norint išdėstyti mokslinę sistemą būtina dar viena sąlyga: tai turi būti ne tik teisinga, bet ir suprantama sistema. Čia kalbu ne apie sunkumus, kuriuos kelia protui prieštaraujantis abstraktus mąstymas, ypač novatoriškas, o apie tos sistemos giluminės tendencijos, ideologinės intencijos, sakyčiau, fizionomijos suvokimą.

Mūsų mąstymas siekia būti teisingas, tai yra klusniai atspindėti daiktus. Tačiau utopiška, todėl ir klaidinga būtų manyti, kad to siekdamas mąstymas vadovaujasi tik objektų struktūra. Jei filosofas kreiptų dėmesį tik į objektus, filosofija visada būtų primityvi. Kartu su daiktais tyrėjas atranda kitų mąstytojų mintis, visą praeities žmonių mąstymą, nesuskaičiuojamus ankstesnių tyrinėjimų takelius, pramintus pažinimo kelius amžinoje problemų girioje, kuri išlieka skaisti nepaisant daugkartinės prievartos.

Kiekvienas filosofinis bandymas turi omeny du aspektus: daiktų būtį ir tai, kas buvo apie juos mąstyta. Atsižvelgdamas į ankstesnes mintis, filosofas išvengia jau padarytų klaidų ir suteikia sistemos tąsai progresyvų pobūdį.

Taigi vienos epochos mąstymas gali užimti dvi prieštaringas pozicijas ankstesnių epochų mąstymo atžvilgiu – ypač netolimos praeities, kuri saugo savy visą ankstesnę praeitį ir yra itin veiksni. Egzistuoja epochos, kuriose mąstymo raida tęsia seniau užgimusias idėjas, ir epochos, kuriose mano-

ma, kad netolimą praeitį reikia skubiai iš esmės reformuoti. Pirmosios epochos – tai taikingos filosofijos epochos, antrosios – karingos filosofijos, trokštančios sunaikinti praeitį savo radikaliu pranašumu. Mūsų epocha yra antrojo tipo. Sakydami „mūsų epocha", įvardijame ne tai, kas dabar baigiasi, bet tai, kas dabar prasideda.

Kai mąstymas pasirenka karingąją poziciją prieš netolimą praeitį, intelektinė visuomenė skyla į dvi grupes. Vienoje pusėje atsiduria tos visuomenės dauguma, palaikanti senąją ideologiją; kitoje – nežymi mažuma avangardinių širdžių ir sielų, įžvelgiančių tolumoje dar neliestas sritis. Ši mažuma yra pasmerkta būti nesuprasta: jos poelgiai, kuriuos provokuoja naujų peizažų vizija, nėra suvokiami ariergardo miniai, kuri velkasi uodegoje, nepasiekusi to aukščio, iš kurio matyti „terra incognita". Pažangios mažumos situacija pavojinga – iš vienos pusės yra nauja teritorija, kurią reikia užkariauti, iš kitos – delsianti minia, kuri velkasi iš paskos. Statydama tai, kas nauja, ji turi gintis nuo to, kas sena, vienu metu manipuliuodama kauptuku ir ietimi kaip Jeruzalės atstatytojai.

Šis dvilypumas yra gilus ir esminis. Pabandysiu paaiškinti, kokia prasme.

Pasitelkę istoriją mes siekiame suvokti žmogaus sielos pasikeitimus. Tačiau pirmiausia turime atkreipti dėmesį, kad tie pasikeitimai yra skirtingo rango. Vieni istoriniai fenomenai priklauso nuo kitų, gilesnių reiškinių, kurie savo ruožtu nepriklauso nuo pirmųjų. Mintis, kad viskas įtakoja viską, kad viskas nuo visko priklauso, yra miglotas ir mistiškas perdėjimas, gąsdinantis ištroškusius aiškumo. Ne; istorinės realybės kūno anatomija yra tobulai hierarchizuota, joje egzistuoja subordinacinė tvarka, skirtingų rūšių faktų tarpusavio priklausomybė. Pavyzdžiui, industrinės ar politinės transformacijos nėra giluminės: jos priklauso nuo amžininkų moralinių ir estetinių idėjų bei prioritetų. Ideologija, valia ir moralė savo ruožtu tėra radikalios būties, kaip indiferencinės visumos, pajautos gyvenimo atžvilgiu pasekmė ir

specifika. Vadinamasis „gyvybinis jutimiškumas" yra pirminis istorijos fenomenas, kurį pirmiausia ir turime apibrėžti, norėdami pažinti epochą.

Tačiau jei jutimiškumo pokytį pajunta tik vienas individas, jis neturi istorinės reikšmės. Istorijos filosofijoje išskiriamos dvi tendencijos, kurios, mano manymu (neaiškinsiu kodėl), abi yra klaidingos. Egzistuoja kolektyvinė ir individualistinė istorinės realybės interpretacija. Anot pirmosios, substantyvus istorijos procesas yra daugiažodės minios kūryba; pasak antrosios, pagrindinė istorijos varomoji jėga yra individai. Aktyvus, kūrybingas asmens charakteris yra per daug ryškus, kad pasirinktume kolektyvinį istorijos įvaizdį. Žmonių masės yra imlios: jos apsiriboja išreikšdamos prielankumą arba priešiškumą asmeninio iniciatyvaus gyvenimo žmonėms. Tačiau, antra vertus, individas grynuolis yra abstrakcija. Istorinis gyvenimas yra gyvenimas kartu. Iškilios individualybės gyvenimas yra visapusiška veikla, nukreipta į minią. Tad nedera atskirti „didvyrių" nuo masių. Kalbame apie esminį istorinio proceso dualizmą. Žmonija visose evoliucijos stadijose visada buvo funkcinė struktūra, kurioje energingiausieji – nepaisant tos energijos formos – veikė mases, suteikdami joms apibrėžtus kontūrus. Tai išryškina tam tikrą bazinį bendrumą tarp iškilių individų ir beveidės minios. Absoliučiai heterogeninis miniai individas nepadarytų jai jokio efekto: jo veikla slystų socialiniu epochos kūnu, nesukeldama nė menkiausios reakcijos, taigi neįsiterptų į bendrą istorijos procesą. Taip jau yra neretai atsitikę, ir istorija savo pagrindinio teksto paraštėse turėtų paminėti tokių „ekstravagantiškų" žmonių biografijas. Istorija, kaip ir kitos biologinės disciplinos, turi skyrių, skirtą monstrams, teratologijai.

Esminiai istorijos gyvybinio jutimiškumo pokyčiai reiškiasi kartos forma. Karta nėra vien tik reikšmingų žmonių grupelė ar vien tik paprasčiausia minia: ji yra naujas socialinis savarankiškas kūnas, turintis savo išrinktųjų mažumą ir savo minią, skrodžiančią egzistencijos erdvę apibrėžta gy-

vybine trajektorija. Karta, dinamiškas kompromisas tarp masių ir individo, yra svarbiausia istorijos sąvoka, arba vaizdžiai tariant – vyriai, kurie kreipia jos judėjimą.

Pasak natūralistų, karta yra žmonių variacija. Jos nariai ateina į pasaulį su tipiškais charakteriais, nulemtais bendros išvaizdos, atskiriančios juos nuo ankstesnės kartos. Greta šio identiško etalono gali egzistuoti skirtingo sudėjimo individai, kurie gyvendami kartu su savo amžininkais kartais jaučiasi esą antagonistai. Tačiau po žiauriausiu prieštaravimu tarp *pro* ir *anti* slypi lengvai atrandama bendra gija. Ir vieni, ir kiti yra savo laikotarpio žmonės, kurie, nepaisant skirtumų, yra daug kuo panašūs. XIX a. reakcionizmas ir revoliucionizmas yra labiau panašūs vienas su kitu nei su atitinkamais XX a. sąjūdžiais. Ir balti, ir juodi, jie priklauso tai pačiai grupei, o mes, balti ar juodi, esame kitos rūšies žmonės.

Svarbu suprasti, kad kartos viduje gimstantys prieštaravimai tarp *pro* ir *anti* kyla dėl nuolatinės distancijos tarp rinktinių ir eilinių žmonių. Šį aiškų istorinio rango skirtumą nutylinčios ar neigiančios doktrinos gali sukelti priešingą reakciją – norą jį sureikšminti. Tačiau šie skirtumai sudaro prielaidą priskirti individams tą patį išeities tašką, tą pačią bendrą liniją, virš kurios vieni pakyla daugiau, kiti – mažiau, – ši linija atrodo lyg jūros lygis topografiniame žemėlapyje. Iš tiesų kiekvienai kartai būdingas tam tikras gyvybinis aukštis, iš kurio egzistencija suvokiama specifiškai. Žvelgiant į tautos evoliuciją, kiekviena karta mums atrodo kaip tam tikras jos gyvybingumo momentas, kaip organinio jos pajėgumo tvinksnis. Kiekvienas toks pulso tvinksnis yra išskirtinis: jis nepakartojamas kaip ir kiekviena melodijos nata. Kiekvieną kartą galime įsivaizduoti lyg biologinę rūšį, pasirodančią erdvėje tam tikrą akimirką, tam tikra jėga ir kryptimi. Vienoje ir kitoje yra tiek pažangiausių, tiek vulgariausių elementų.

Visa tai žinodami, konstruojame figūras ir tapome iliustracijas, norėdami išskirti tikrai pozityvų teiginį, kuriuo kartos idėja patvirtintų savo realumą. Nėra nieko paprasčiau – kartos

gimsta vienos po kitų, ir kiekviena nauja karta susiduria su tomis egzistencijos formomis, kurias sukūrė ankstesnioji. Kiekvienos kartos gyvenimas yra dvejopo pobūdžio veikla: ji perima praeities gyvenimą – idėjas, vertybes, institucijas ir kt., po to pasireiškia jos spontaniškumas. Jos pozicija dėl to, kas pačios sukurta, ir dėl to, kas perimta, negali būti tokia pati. Tai, kas padaryta, išbandyta, išbaigta kitų, mums atrodo ypatingai: kadangi patys to nedarėme, tai tarsi šventas darbas, pati realybė. Esama akimirkų, kai mūsų mokytojų idėjos atrodo mums ne kaip konkrečių žmonių nuomonė, bet kaip pati tiesa, anonimiškai paskleista po žemę. O mūsų spontaniškas jutimiškumas, mūsų mintys ir jausmai niekada neatrodo mums išbaigti, pagrįsti ir teisingi, tai tik mažiau atsparios materijos išdava. Šią nemalonią aplinkybę kompensuoja prasmingesnis gyvenimas ir spontaniškumu pasižyminčio mūsų charakterio adaptavimas.

Kiekvienos kartos dvasia priklauso nuo šių dviejų sudedamųjų dalių santykio, nuo daugumos požiūrio į kiekvieną iš jų. Ar teisinga gilintis į praeitį ir negirdėti dabarties balsų? Ar teisinga būti ištikimam dabarčiai ir nepaklusti praeities autoritetams? Būta kartų, kurios jautė tobulą homogeniškumą tarp praeities ir dabarties. Jos gyveno *akumuliuojančiose epochose.* Būta kartų – karingų kartų, – kurios jautė gilų heterogeniškumą tarp šių elementų ir gyveno *eliminuojančiose ir poleminėse epochose.* Pirmuoju atveju jaunoji karta, solidarizuodamasi su senąja, paklūsta jai: senoji karta vadovauja politikoje, moksle, mene. Tai senosios kartos laikai. Antruoju atveju senieji yra „iššluojami" jaunųjų, nes čia siekiama ne išsaugoti ir sukaupti, o nustumti ir pakeisti. Tai jaunosios kartos – iniciatyvaus amžiaus ir konstruktyvios kovos laikai.

Senatvės ir jaunystės epochų ritmas per visą istoriją yra toks akivaizdus, kad net keista, jog niekas nėra to pastebėjęs. Šio neapsižiūrėjimo priežastis yra ta, kad iki šiol nebuvo bandyta nors formaliai sukurti naują mokslo discipliną, kurią galima būtų pavadinti *metaistorija* – konkrečiai istori-

jai ji būtų tas pat, kas fiziologija yra klinikai. Vienas iš įdomiausių metaistorijos uždavinių būtų didžiųjų istorijos ritmų atradimas, kadangi esama ir kitų ne mažiau akivaizdžių ir fundamentalių ritmų, pavyzdžiui, seksualinis. Čia išryškėja istorijos siūbavimas tarp epochų, kuriose dominuoja vyrai, ir epochų, kuriose vyrauja moterų įtaka. Daugelis iki šiol nepaaiškintų institucijų, papročių, idėjų, mitų stulbinamai išaiškėja turint omeny tai, kad tam tikros epochos buvo valdomos ir įtakojamos moters pranašumo. Tačiau dabar ne vieta gilintis į šį klausimą.

II

Ateities numatymas

Jei kiekviena karta turi savitą jutimiškumą, organišką intymių polinkių rinkinį, vadinasi, kiekviena karta turi savo pašaukimą, savo istorinę misiją. Virš jos sklando griežtas imperatyvas vystyti šias menkas užuomazgas, įtakoti aplinką savo spontaniškumo modeliu. Tačiau kai kada kartos, kaip ir individai, neturi pašaukimo ir nevykdo savo misijos. Tai iš tiesų sau neištikimos kartos, apgaunančios savyje esančią kosminę intenciją. Užuot ryžtingai ėmęsi skirtos užduoties, jos, kurčios neatidėliotiniems pašaukimo kvietimams, verčiau patogiai „ilsisi" tenkindamosi pirmtakų sukurtomis idėjomis, institucijomis, malonumais, kurie yra svetimi jų temperamentui. Savaime suprantama, kad toks pabėgimas iš istorinės vietos nėra nebaudžiamas. Nusižengusi karta velkasi per gyvenimą amžinai nesutardama pati su savimi, gyvybiškai žlugusi.

Manau, kad dabartinė Europos ir ypač Ispanijos karta yra būtent dezertyrų karta. Retai kada žmonės yra gyvenę taip nesuprasdami patys savęs ir turbūt niekada žmonija taip nuolankiai nebuvo priėmusi svetimų formų bei kitų kartų išgyvenimų, neatliepiančių vidinio jos pulsavimo. Todėl ir prasidėjo

mūsų laikotarpiui būdinga apatija, pavyzdžiui, politikoje ir mene. Mūsų institucijos, kaip ir spektakliai, yra sustingęs praeito amžiaus palikimas. Mes nei ryžtingai laužome šias nuvertėjusias praeities liekanas, nei galime prie jų prisitaikyti.

Esant tokioms aplinkybėms, nelengva suprasti ideologinę intenciją, vidinę fizionomiją tos mąstymo sistemos, kurią jau keletą metų dėstau šioje katedroje. Ši sistema trokšte trokšta, galbūt ir veltui, kuo tiksliau įgyvendinti mūsų kartos istorinį imperatyvą. Mūsų karta atkakliai nenori išgirsti mūsų bendro likimo sugestijų. Vargais negalais pavyko įtikinti, kad geriausieji mūsų kartos žmonės, išskyrus kelias išimtis, nė neįtarė, jog šių laikų vakarietiško jutimiškumo viražas yra kur kas mažesnis už kvadrantą. Dėl to manau, kad šioje pirmoje paskaitoje reikia apibrėžti esminę mūsų laikų temą.

Kodėl ji taip visuotinai nežinoma? Kai kalbame apie politiką su „pažangiu", „radikaliu" ir „progresyviu" amžininku – paimkime geriausią atvejį, – kyla neišvengiami nesutarimai, ir mūsų pašnekovas mano, kad šis nesutarimas dėl valdžios ir valstybės yra politinis. Tačiau jis klysta: mūsų politinis prieštaravimas yra antraeilis dalykas, svarbus tik kaip išorinė daug gilesnio prieštaravimo išraiška. Mes skiriamės ne politinėmis pažiūromis, o mąstymo ir jutimo principais. Mus skiria ne konstitucinės teisės doktrinos, o skirtinga biologija, fizika, istorijos filosofija, etika ir logika. Politinė amžininkų pozicija yra mūsų buvusių mokytojų idėjų pasekmė. Šios idėjos klestėjo apie 1890-uosius. Kodėl tenkinamasi senomis mintimis, nepaisant daugkartinių pastebėjimų, kad jos nesutampa su spontaniškumu? Netikint tarnaujama išblukusioms vėliavoms, uoliai stengiamasi peržiūrėti senuosius principus, tapatinant juos su savo intymiu jutiminiu suvokimu. Tai yra tas pats kaip būti liberalais ar reakcionieriais: abi pozicijos yra pasenusios. Mūsų kartos paskirtis yra ne liberalizmas ar reakcionizmas, bet sąmoningas šios atgyvenusios dilemos ignoravimas.

Nepriimtina, kad žmonės, dėl savo išskirtinių intelektinių savybių atsakingi už mūsų laikus, gyvena prisirišę prie paviršinio kiekvienos akimirkos nepastovumo tarsi prastuomenė, nesiekianti aiškios ir plačios orientacijos istorijos dreifuose. Istorija nėra nenuspėjamas grynas atsitiktinumas. Suprantama, neįmanoma nuspėti atskirų rytojaus įvykių, nes tai ir nėra išties įdomu. Tačiau visiškai įmanoma numatyti tipišką artimiausios ateities reikšmę, bendrus gimstančios epochos kontūrus. Kitaip tariant, kiekviename laikotarpyje nutinka tūkstančiai nenumatytų atsitiktinumų, tačiau jis pats nėra joks atsitiktinumas – jo faktūra yra tvirta ir neklystama. Tas pats nutinka ir kiekvieno žmogaus likimui: niekas nežino, kas nutiks rytoj, tačiau žino savo charakterį, skonį, energiją, taigi žino, kokia bus reakcija į tuos įvykius. Kiekvieno žmogaus gyvenimas turi iš anksto nubrėžtą orbitą, kurios liniją atsitiktinumas iškraipo, palieka linkius ir plyšius, jos iš esmės nenuvertindamas.

Istoriją galima išpranašauti. Dar daugiau: istorija kaip mokslas įmanoma tiek, kiek galima pranašystė. Schlegelis, sakydamas, kad istorikas yra atvirkščias pranašas, išreiškė gilią ir tikslią mintį.

Antikinis žmogus gyvenimą interpretavo anuliuodamas istoriją. Jam būtis reiškė krutėti pamažėle nuo vienų daiktų prie kitų. Istoriniai įvykiai tokiam individui ar tokiai tautai atrodė tik atsitiktinės išorinės aplinkybės. Geniali kūryba, finansinės krizės, politiniai perversmai, karai buvo tos pačios rūšies išskirtiniai reiškiniai, kurie lyg čerpės krito praeiviams ant galvų. Tokiu atveju istorinis procesas yra nedėsningų, beprasmių peripetijų serija. Čia neįmanomas istorijos mokslas, nes mokslui būtinas nors vienas atrastinas dėsnis, kuris turėtų prasmę ir būtų suprantamas.

Vis dėlto gyvenimas nėra išorinis procesas, susidedantis vien iš atsitiktinumų. Gyvenimas yra įvykių seka, paklūstanti tam tikram dėsniui. Sėdami medžio sėklą, iš anksto žinome jo normalaus augimo eigą. Negalime numatyti, ar saulės spindulys, pakibęs ant debesies krašto, neperkirs jo savo

liepsningu kardu; tačiau žinome, kad iš vyšnios sėklos nesuvešės topolio lapija. Lygiai taip pat romėnų tauta yra sankaupa tam tikrų gyvybinių tendencijų, kurios rutuliojasi žingsnis po žingsnio. Kiekvienoje šios raidos stadijoje formuojasi būsimosios pirmavaizdis. Žmogaus gyvenimas yra vidinis procesas, kuriame esminiai įvykiai atsiranda ne iš subjekto – individo ar tautos – išorės, bet išplaukia iš jo kaip žiedas ir vaisius iš sėklos. Iš tiesų tebuvo atsitiktinumas, kad I a. pr. Kr. gyveno genialusis Cezaris. Tai, ką Cezaris nuveikė dėl savo nepaprasto genialumo, daug kartų darė kiti mums žinomi dešimt ar dvylika žmonių, tačiau ne taip sėkmingai ir puikiai. II a. pr. Kr. gyvenęs romėnas negalėjo numatyti vienvaldžio Cezario likimo, bet galėjo išspranašauti, kad I a. pr. Kr. bus „cezariška" epocha. Per vieną kitą asmenybę „cezarizmas", kuriam buvo ruoštasi jau nuo Grakchų laikų, atėjo į viešąjį gyvenimą ir tapo bendrąja forma. Katonas gan aiškiai išpranašavo šios netolimos ateities lemtį.

Kai žmogaus egzistencija, tiksliau, gyvenimas, yra vidinis procesas, kuriame veikia raidos dėsnis, istorijos mokslas yra įmanomas. Pagaliau juk mokslas yra ne kas kita kaip pastanga kai ką suprasti. Įsivaizduokime, kad istoriškai supratome situaciją, kuri neišvengiamai randasi iš ankstesnės. Kokia yra šio neišvengiamumo priežastis – fizikinė, matematinė, loginė? Nieko panašaus: ši priežastis, susijusi su minėtomis, yra specifiška: tai psichologinė priežastis. Žmogaus gyvenimas yra iš esmės psichologinis gyvenimas. Kai mums pasakoja, kad Pedro, sąžiningas žmogus, užmušė savo kaimyną, ir vėliau sužinome, kad tas kaimynas buvo išniekinęs Pedro dukrą, galime suprasti tokį žmogžudystės aktą. Mūsų supratimas buvo pagrįstas tuo, jog fiksavome priežastį ir pasekmę, kerštą už prievartą, neklystančia trajektorija ir su aiškumu, panašiu į tą, kurį garantuoja matematinės tiesos. Tačiau žinodami apie dukros nešlovę, mes taip pat aiškiai galime nuspėti dar prieš nusikaltimą, kad Pedro užmuš kaimyną. Šiuo atveju akivaizdu, kad pranašaujant ateitį ir bandant suprasti praeitį taikomas tas pat intelektinis veiksmas. Žvelgdami abiem kryptim – atgal ir į priekį – atpažįstame tą patį psichologinį vingį, kaip ir atradę ar-

kos fragmentą galime be svyravimų įsivaizduoti visą jos formą. Manau, nepasirodys per drąsus ankstesnis pasakymas, kad istorijos mokslas yra įmanomas tik tiek, kiek galima pranašystė. Tobulėjant istoriniam jausmui, didėja ir gebėjimas nuspėti[1].

Tačiau palikime nuošaly visus antrinius klausimus, kuriuos sukelia detalus šios minties išdėstymas. Apsistokime prie galimybės numatyti artimiausią ateitį. Kaip tai įgyvendinti?

Savaime suprantama, kad artimiausia ateitis gimsta mumyse ir toliau tęsia tai, kas mumyse yra esminga ir normalu, o ne atsitiktinai priimta ir laikina. Tiesą sakant, pakaktų pažvelgti sau giliai į širdį, atmesti asmeninius troškimus, polinkius, išankstines nuostatas bei norus ir pratęsti mūsų esminių poreikių ir tendencijų linijas taip, kad jos nusitiestų į vieną tašką – tam tikrą gyvenimo tipą. Tačiau suprantu, kad ši operacija, iš pirmo žvilgsnio tokia paprasta, yra sudėtinga tiems, kurie nėra pratę prie psichologinės analizės griežtumo ir tikslumo. Lygiai taip pat sunku žmogui atsigręžti pačiam į save. Žmogus formuojasi kovodamas su išore ir jam lengva įžvelgti tik išorėje esančius dalykus. Žiūrint į savo vidų, jam temsta žvilgsnis ir svaigsta galva.

Tačiau esu įsitikinęs, kad esama dar vieno objektyvaus metodo, padedančio atrasti dabartyje ateities simptomus.

Jau anksčiau sakiau, kad epochų kūno anatomija yra hierarchizuota, kad jame yra aktyvios pirmaeilės ir nuo jų priklausančios antraeilės funkcijos. Charakteriai, šiuos dvidešimt metų atvirai reiškęsi aktyviausiose antraeilėse gyvenimo srityse, kurios yra labiausiai akivaizdžios ir visuotinai pripažintos, šiandien jau pradeda skverbtis į pirminę veiklą. Politika, pavyzdžiui, yra viena antraeiliškiausių istorinio gyvenimo raiškų, ta prasme, kad ji yra tiesioginė viso ko pasekmė[2]. Kai tam tikra dvasios būsenos stadija pradeda

[1] Ši ateities numatymo doktrina neturi jokio ryšio su „istoriniu pranašavimu", kurį neseniai paskelbė O. Spengleris.

[2] Šiuo atveju pasiteisina ir istorinis materializmas, nors jo motyvai man nėra priimtini.

įtakoti politinius judėjimus, ji jau būna perėjusi visas istorinio organizmo funkcijas. Politika yra traukos jėga tarp skirtingų masių. Tam, kad istorinių gelmių modifikacija pasiektų mases, prieš tai ji turi įtakoti išrinktųjų mažumą. Šioji susideda iš dviejų rūšių narių: veiklos ir kontempliacijos žmonių. Be abejo, naujos, ką tik užgimusios ir dar silpnos tendencijos pirmiausia yra suvokiamos kontempliatyvių temperamentų. Akimirkos aktualumas trukdo veiklos žmogui pajusti nežymių pradinių brizų dvelkimą, kuris negali išpūsti praktinių burių.

Laikas grynajame mąstyme yra palikęs savo subtilią žymę. Tai vėjo dvelksmo sukeltas ribuliavimas tvenkinio paviršiuje. Žmoguje paslankiausia yra mintis; ji iš karto sureaguoja į pačius nežymiausius gyvybinio jutimiškumo pokyčius.

Apibendrinant galima pasakyti, kad šių dienų mokslas yra magiškas indas, į kurį turime žiūrėti norėdami pamatyti ateities viziją. Techninio pobūdžio modifikacijos, kurias šiandien patiria biologija ir fizika, sociologija ir priešistorė, ir ypač filosofija, yra pirmieji naujų laikų signalai. Subtiliausia mokslo materija jaučia menkiausius gyvybingumo virpesius ir gali pasitarnauti užfiksuodama tas tendencijas, kurios dominuos viešajame gyvenime ateityje. Šis ateities numatymo instrumentas prilygsta seismologiniams aparatams, kurie nežymiu virpesiu praneša apie žemės drebėjimą už milžiniškų atstumų.

Nenorėdama likti savo likimo užnugaryje, mūsų karta privalo orientuotis į pagrindines šiandieninio mokslo kryptis, o ne į politiką, anachronišką mirusio jutimiškumo rezonansą. Nuo to, kaip šiandien pradėsime mąstyti, priklauso rytdienos gyvenimas aikštėse.

Fichte taip pat paruošė panašų darbą, skaitydamas žinomą kursą „Dabartinės epochos charakteris", kuris vėliau buvo išspausdintas. Susiaurindamas užduotį, pabandysiu trumpai apibrėžti pagrindinę mūsų epochos temą.

III

Reliatyvizmas ir racionalizmas

Visame tame, ką pasakėme, glūdi užuomina, kad tarp mokslinių sistemų ir kartų arba epochų egzistuoja glaudus ryšys. Ar tai reiškia, kad mokslas, ir ypač filosofija, yra įsitikinimų darinys, tinkantis tik tam tikram laikotarpiui? Pripažinę tiesos laikinumo galimybę, mes tapsime vienos tipiškiausių XIX a. emanacijų – reliatyvizmo – šalininkais. Trokšdami išsigelbėti nuo šios epochos, mes vėl į ją įpulsime.

Šis tiesos klausimas, iš pirmo žvilgsnio atsitiktinis ir labiau techninis, nurodys mums tiesų kelią mūsų laikų temos link.

Žodis „tiesa“ slepia gana dramatišką problemą. Daiktus atspindinti tiesa, atrodo, turėtų būti vienintelė ir nekintama. Tačiau žmogus daugiaformėje savo raidoje, arba istorijoje, nuolat keitė nuomonę, kiekvienu atveju „tiesa“ vadindamas vis kitą nuomonę. Kaip tai suderinti? Kaip priderinti vienintelę ir nekintamą tiesą prie žmogaus gyvybingumo, kuris iš esmės yra nepastovus ir skiriasi tarp žmonių, tautų ir amžių? Jei norime, kad istorija išliktų gyva ir siektų įtaigių bangavimų, turime atsisakyti minties, kad tiesa yra prieinama žmogui. Kiekvienas žmogus turi mažiau ar daugiau tvirtus įsitikinimus, kurie jam yra tiesa. Jais jis uždega vidinį savo egzistencijos židinį, kuris jį šildo. Tad „vienintelė“ tiesa neegzistuoja: esama tik „reliatyvių“ tiesų, priklausančių nuo kiekvieno subjekto sąlygų. Štai tokia yra „reliatyvizmo“ doktrina.

Tačiau šis tiesos atsisakymas, taip mandagiai pasiūlytas reliatyvizmo, yra daug sudėtingesnis, nei gali pasirodyti iš pirmo žvilgsnio. Jis siekia panaikinti bet kokį objektyvumą istorinių reiškinių gausoje, tačiau kokia kaina? Visų pirma, jei tiesa neegzistuoja, reliatyvizmas taip pat yra abejotinas. Antra, tikėjimas tiesa yra radikalus žmogaus gyvenimo veiksnys: jei tiesą panaikiname, tikėjimas tampa iliuzinis ir absurdiškas. Tas panaikinimas yra beprasmis ir bevertis.

Reliatyvizmas pagaliau yra skepticizmas, o skepticizmas, įteisintas kaip teorijos priešybė, yra savižudiška teorija.

Be abejo, reliatyvistinę tendenciją įkvepia kilnus troškimas gerbti nuostabią gyvybingumo savybę kisti. Tačiau tai pasmerktas troškimas. Pasak Herbarto, „kiekvienas geras pradinukas yra skeptikas, bet kiekvienas skeptikas yra tik pradinukas".

Nuo renesanso laikų Europos gyslomis stipriau pulsuoja antagonistinė tendencija: racionalizmas. Tęsdamas priešingą tradiciją, racionalizmas, gelbėdamas tiesą, atsisako gyvenimo. Abi tendencijos atsiduria situacijoje, kurią apibūdina populiarus dvieilis apie du popiežius – Pijų VII ir Pijų IX:

Pío, per conservar la sede, perde la fede.
*Pío, per conservar la fede, perde la sede**.

Kadangi tiesa yra viena, absoliuti ir nekintama, jos negalima priskirti individualiems, paperkamiems ir nepastoviems mūsų asmenims. Tarp žmonių egzistuoja ne tik skirtumai, bet ir vienas abstraktus dalykas, bendras europiečiui ir kinui, Periklio amžininkui ir Liudviko XIV riteriui. Descartes'as šį bendrą pagrindą, atsietą nuo individualių skirtumų ir specifikos, pavadino „racija", o Kantas – „racionalia būtybe".

Atkreipkite dėmesį į šį asmenybės skilimą. Vienoje pusėje lieka visa, kas gyvybinga, tai yra – mes ir mūsų realybė, pulsuojanti ir istoriška. Kitoje pusėje – racionalumo branduolys, įpareigojantis mus siekti tiesos, tačiau jis tikrovėje neegzistuoja, yra lyg vaiduoklis, kuris sklendžia laike, tolimas gyvybingumo pokyčiams.

Nesuprantama, kodėl protas iki šiol neatrado tiesų universumo. Kodėl taip ilgai tai trunka? Kodėl jis leidžia žmonijai tūkstantąjį kartą daryti tas pačias klaidas? Kaip paaiškinti tokią daugybę nuomonių ir norų, kurie priklausomai

* Pijus, saugodamas sostą, praranda tikėjimą.
Pijus, saugodamas tikėjimą, praranda sostą (*it.*).

nuo amžių, tautų, individų dominavo istorijoje? Racionalizmo požiūriu istorija su savo nesibaigiančiomis peripetijomis neturi prasmės, ji – kliūčių istorija, trukdžiusi pasireikšti protui. Racionalizmas yra antiistoriškas. Descartes'o, šiuolaikinio racionalizmo tėvo, sistemoje istorija negali būti pritaikoma, ji net laikoma prasikaltusia. „Tai, ką protas suvokia, – rašo jis „Ketvirtoje meditacijoje", – suvokia taip, kaip reikia, ir neįmanoma, kad jis klystų. Tad iš kur randasi mano klaidos? Jos paprasčiausiai atsiranda todėl, kad mano valia suprasti yra daug platesnė ir didesnė už patį supratimą, ir aš noriu aprėpti tuos dalykus, kurių nesuprantu. Čia lengvai pasiklystama, ir netiesa laikoma tiesa, o blogis gėriu. Tai yra mano apsirikimo ir suklydimo priežastis".

Vadinasi, klaida yra ne atsitiktinumas, o valios prasižengimas, taigi inteligencijos lemtis. Jei nebūtų valios klaidų, jau pirmasis žmogus būtų atradęs visas jam suvokiamas tiesas; nebūtų nuomonių, įstatymų, papročių įvairovės; pagaliau nebūtų buvę pačios istorijos. Tačiau kadangi ji buvo, mums belieka tik priskirti ją apsirikimui. Istorija iš esmės yra žmogiškų klaidų istorija. Nėra buvę antiistoriškesnės, antigyvybingesnės pozicijos. Istorija ir gyvenimas yra supriešinami, ir jų santykis yra net nusikaltėliškas.

Descartes'o atvejis yra išskirtinis pavyzdys viso to, kas anksčiau pasakyta dėl galimo ateities numatymo. Amžininkai jo darbuose matė tik grynai mokslinio pobūdžio naujoves. Descartes'as siūlė keisti vienas fizikines ir filosofines doktrinas kitomis, ir buvo siekiama išsiaiškinti, ar tos naujos doktrinos yra teisingos ar klaidingos. Lygiai tas pats šiandien nutinka ir Einsteino teorijoms. Tačiau trumpam atsiribojęs nuo šio siekimo ir atidėję sprendimą dėl kartezinio* mąstymo teisingumo ar klaidingumo, galime žvelgti į jas kaip į pradinį naujo jutimiškumo simptomą, į pirminį naujų laikų pasireiškimą ir pamatyti jose ateities siluetą.

Taigi koks yra fizikinis ir filosofinis Descartes'o mąstymas? Jis skelbia abejotinomis ir todėl nevertingomis tas

* Pagal R. Descartes'o pavardės lot. formą Cartesius.

idėjas bei įsitikinimus, kurie buvo sukonstruoti ne „gryno intelekto". Grynas intelektas, arba racija, yra mūsų suvokimas, kuris veikia pats savaime, be jokių pančių, remiasi savimi ir vadovaujasi vidinėmis savo normomis. Pavyzdžiui, taškas mūsų žvilgsniui ir vaizduotei yra mažiausia dėmelė, kurią galime suvokti. Grynam intelektui, atvirkščiai, taškas yra pagrindinis ir absoliučiai mažiausias elementas. Grynas intelektas, „raison", gali reikštis tik tarp superliatyvų ir absoliutų. Galvojant apie tašką, nesilaikoma jokių dydžių ribų, prieinama net iki kraštutinumo. Tai yra geometrinis mąstymo būdas – Spinozos „mos geometricus", Kanto „grynasis protas".

Descartes'o žavėjimasis proto konstrukcijomis privedė jį prie visiškos žmogaus natūralios perspektyvos inversijos. Gretimai esantis akivaizdus pasaulis, kurį regime akimis, liečiame rankomis, girdime ausimis, susideda iš kokybių: spalvų, atsparumo, garsų ir kt. Tai pasaulis, kuriame žmogus gyveno ir visada gyvens. Tačiau protas nepajėgia manipuliuoti kokybėmis. Spalvos neįmanoma apmąstyti ar apibrėžti. Ją reikia pamatyti ir ja remtis, norint apie ją kalbėti. Kitaip tariant, spalva yra iracionali. O štai skaitmuo, nors matematikų ir vadinamas iracionaliu, paklūsta protui. Remdamasis savimi pačiu ir skvarbiomis bei aiškiomis sąvokomis, protas gali sukurti kiekybės universumą.

Didvyriškai drąsiai Descartes'as nusprendžia, kad tikrasis pasaulis yra kiekybinis, geometrinis: kitas, kokybinis ir betarpiškas pasaulis, supantis mus savo malonėmis ir įtaiga, yra diskvalifikuojamas ir laikomas iliuziniu. Suprantama, ši iliuzija yra taip giliai įaugusi į mūsų prigimtį, kad mes negalime jos atsisakyti. Spalvų ir garsų pasaulis mums lieka toks pat realus kaip ir prieš sužinant šią apgaulę.

Šis kartezinis paradoksas yra šiuolaikinės fizikos pamatas. Juo remiantis mes buvome išauklėti, ir šiandien mums sunku pastebėti didžiulį jo antinatūralumą ir sugrįžti į laikus, buvusius iki Descartes'o. Tačiau savaime aišku, kad tokia radikali spontaniškos perspektyvos inversija Descartes'o ir

vėlesnių kartų laikais nebuvo netikėtas rezultatas, staiga atsiradęs dėl įtikinamų įrodymų. Priešingai, pirmiausia dar gana miglotai pradedama norėti tam tikrų rezultatų ir tik po to ieškoma tų rezultatų įrodymų. Jokiu būdu nenoriu pasakyti, kad tie įrodymai yra iliuziniai: tiesiog konstatuoju, kad ne įrodymai mūsų ieško ir mus puola, bet mes ieškome jų, pastūmėti minėto troškimo. Niekas nepatikės, kad Einsteinas vieną gražią dieną nustebęs sužinojo, jog pasaulis yra keturių matmenų. Jau trisdešimt metų daug skvarbios sielos žmonių bandė sukurti keturių matmenų fiziką. Einsteinas jos ieškojo sąmoningai ir surado, nes tai nebuvo neįmanomas troškimas.

Descartes'o fizika ir filosofija buvo pirmas atviras pasireiškimas naujos dvasios, po šimtmečio išplitusios visose gyvenimo formose ir dominavusios salonuose, svetainėse ir aikštėse. Gilinantis į šios dvasinės būklės bruožus, išryškėja specifinis „modernus" jutimiškumas. Įtarimas ir neapykanta visam tam, kas spontaniška ir betarpiška. Entuziazmas dėl kiekvienos racionalios konstrukcijos. Kartezininkui, „moderniam" žmogui, praeitis yra antipatiška, nes joje nevyko „more geometrico" dalykai. Tradicinės politinės institucijos jam atrodo kvailos ir neteisėtos. Jis bando atrasti kitokią socialinę tvarką, deduktyviai pasiektą grynuoju protu. Tai schemiškai tobula konstitucija, kurioje žmonės laikomi „racionaliomis būtybėmis" ir nieku daugiau. Laikantis šios prielaidos – „grynasis protas" visada turi remtis prielaidomis kaip žaidžiant šachmatais – pasekmės yra aiškios ir tikslios. Taip suręstas politinių sampratų pastatas turi nuostabią „logiką", tai yra neprilygstamą intelektinį griežtumą. Taigi kartezininkas suvokia tik šią vertybę – gryną intelektinį tobulumą. Viskam kitam jis yra kurčias ir aklas. Praeitis ir dabartis jam nėra vertos nė menkiausios pagarbos. Priešingai, racionaliu požiūriu jų ryšys įgauna nusikaltėlišką aspektą. Kartezininkas reikalauja panaikinti esamą klaidą ir toliau kurti tam tikrą socialinę tvarką. Gryno intelekto sukonstruota ideali ateitis turi pakeisti praeitį ir dabartį. Toks temperamentas sukelia

revoliucijas. Racionalizmas politikoje yra revoliucionizmas, ir atvirkščiai, nerevoliucinga yra ta epocha, kuri nėra racionalistinė. Revoliucionieriumi tampa tas, kuris nesugeba jausti istorijos, o praeityje ir dabartyje suvokia ne vitalinį, bet tik grynąjį protą.

Konstitucinė Asamblėja „iškilmingai skelbia žmogaus ir piliečio teisių deklaraciją tuo tikslu, kad įstatymų leidžiamoji ir vykdomoji valdžios būtų gerbtinos ir kiekvienu atveju atitiktų „visos" politinės institucijos tikslus; kad piliečių reikalavimai, pagrįsti elementariais ir nediskutuotinais principais..." ir pan. Atrodo, lyg skaitytume geometrijos traktatą. 1790-ųjų žmonės nesitenkino vien įstatymų leidžiamosios valdžios apibrėžimu: jie ne tik skelbė praeities ir dabarties nereikšmingumą, bet ir išbraukė būsimą istoriją skelbdami, kokia turi būti „visa" politinė institucija. Tokia nuostata šiandien atrodo gana drastiška. Be to, ji ribota ir grubi. Pasaulis mums atrodo daug sudėtingesnis ir platesnis. Pradedame įtarti, kad istorija bei gyvenimas negali ir „neprivalo" būti valdomi principų kaip įprasta matematikos vadovėliuose[3].

Nenuoseklu giljotinuoti princą ir pakeisti jį principu. Ir vienam, ir kitam esant gyvenimas pavergiamas absoliutaus režimo. O būtent to ir negali būti: nei racionalistinio absoliutizmo, iškeliančio protą ir neigiančio gyvenimą, nei reliatyvizmo, iškeliančio gyvenimą ir neigiančio protą.

Dabar prasidedančios epochos jutimiškumas pasižymi šios dilemos nepripažinimu. Negalime patogiai joje įsitaisyti.

IV

Kultūra ir gyvenimas

Pamatėme, kaip tiesos problema atskyrė ankstesnes kartas nuo mūsiškės dviem antagonistinėm tendencijom: reliatyvizmu ir racionalizmu. Kiekviena jų atsisako to, ką kita puo-

[3] Žr. I priedą *Revoliucijų saulėlydis*.

selėja. Racionalizmas stoja tiesos pusėn ir neteikia reikšmės gyvenimui. Reliatyvizmas teikia pirmenybę egzistencijos mobilumui, o ne sustingusiai ir nekintančiai tiesai. Mūsų dvasia neišsitenka nė vienoje iš šių pozicijų – ji jaučiasi kiekvienos iš jų žalojama. Mes akivaizdžiai matome teigiamas jų puses ir atkreipiame dėmesį į jų trūkumus. Faktas, kad anksčiau geriausi žmonės galėjo ramiai prisitaikyti prie kurios nors iš jų, rodo, kad jų jutimiškumas buvo kitoks nei mūsiškis. Mūsų epochoje jaučiamės galį priimti šią dilemą ir kautis vienoje ar kitoje apkasų pusėje. Gyvenimas iš esmės yra šaukimas tarnauti vėliavoms ir ruoštis mūšiui. *Vivere militare est**, – sakė Seneka, darydamas kilnų legionieriaus gestą. Vienintelis neįmanomas dalykas yra prašyti, kad dalyvautume mūšyje, kuris mūsų viduje jau yra laimėtas. Kiekviena karta turėtų būti tuo, ką hebrajai vadino *Neftali*, o tai reiškia: „aš jau koviausi visuose savo mūšiuose“.

Mums seni nesutarimai jau seniai išspręsti – neįsivaizduojame žmogaus gyvenimo be tiesos ir neįsivaizduojame tiesos, kuri egzistuotų tik paneigusi gyvybiškumą.

Minėta tiesos problema yra tik vienas iš pavyzdžių. Kaip tiesa siekia valdyti mūsų mąstymą, taip moralinės ir juridinės normos siekia valdyti mūsų valią. Gėris ir teisingumas – jei jie iš tikrųjų tokie yra – siekia būti vieninteliai. Teisingumas, būdamas teisingas tik tam tikru metu ar tik vienai tautai, praranda savo prasmę. Reliatyvizmas ir racionalizmas egzistuoja ir etikoje bei teisėje. Taip pat mene bei religijoje. Tiesos problema tampa bendrine problema toms institucijoms, kurias apibrėžiame žodžiu „kultūra“.

Šis naujas žodis panaikina techninį problemos aspektą ir priartina ją prie žmogiškų dalykų. Pabandykime labai tiksliai atskleisti visą jos dramatizmą. Mąstymas yra gyvybinė funkcija kaip ir virškinimas ar kraujo apytaka. Šiuo atveju mums visiškai nesvarbu, kad paskutinieji du procesai vyksta erdvėje, kūne, o pirmasis – ne. XIX a. biologas, nevadinantis gyvybiniais tų fenomenų, kurie neturi somatinių

* Gyvenimas yra kova (*lot.*).

ypatybių, laikosi išankstinės nuostatos, nesiderinančios su griežtu pozityvizmu. Medikas, gydantis ligonį, tiesiogiai susiduria tiek su mąstymo, tiek su kvėpavimo fenomenais. Mąstymas yra mūsų gyvenimo savastis, valia taip pat. Tai mažo, į save susitelkusio pasaulio – organiško individo – emanacijos ir pasireiškimai. Aš galvoju, pasisavinu maistą, ir mano širdis varinėja kraują – tai trys gyvybinių poreikių atvejai. Norint suvokti biologinį fenomeną, reikia įrodyti, kad jis būtinas individui išgyventi, kitaip tariant, reikia atrasti gyvybinę jo naudą. Manyje, kaip organiškame individe, mąstymas atranda savo priežastį ir pateisinimą: jis yra mano gyvenimo instrumentas, organas, kurį pats gyvenimas reguliuoja ir valdo.

Kita vertus, mąstydami pateikiame savo individualybei daiktus tokius, kokie jie yra. Faktas, kad kartais klystame, tik patvirtina teisingą mąstymo pobūdį. Klaida vadiname neteisingą mąstymą, tokį mąstymą, koks jis neturėtų būti. Mąstymo misija yra atspindėti daiktų pasaulį, vienaip ar kitaip prie jų prisitaikyti, vadinasi, mąstymas yra tiesos mąstymas, kaip virškinimas yra maisto pasisavinimas. Klaida neanuliuoja mąstymo tiesos, kaip ir skrandžio nevirškinimas nepanaikina normalaus pasisavinimo proceso.

Mąstymo fenomenas yra dvejopas: viena vertus, jis randasi kaip gyvybinis individo poreikis ir paklūsta subjektyviam naudos dėsniui; kita vertus, derinasi prie išorės ir paklūsta objektyviam tiesos dėsniui.

Tas pats nutinka ir mūsų norams. Valios aktas gimsta pačiame subjekto centre. Tai yra energinga srovė, gūsis, kylantis iš organinių gelmių. Noras griežtąja prasme visada yra noras ką nors daryti. Meilė, grynas troškimas, be abejo, įeina į valios akto pasiruošimą, tačiau tai dar nėra pats aktas. Iš tikrųjų norime tik tada, kai norėdami matyti daiktus tam tikroje šviesoje nusprendžiame savo troškimą realizuoti, atlikti konkrečius veiksmus, kurie pakeistų realybę. Norais aiškiausiai reiškiasi gyvybinis individo pulsas. Per juos jis patenkina, pataiso, praplečia organinius savo poreikius.

Tačiau paanalizuokime ryžtingos valios aktą. Po ilgų svyravimų ir abejonių, dramatiškų svarstymų pagaliau nusprendžiame veikti ir atmetame kitus sprendimo būdus. Tada pastebime, kad mūsų sprendimą nulėmė tai, kad tarp konkuruojančių veiklos motyvų jis mums pasirodė geriausias. Taigi kiekvienas noras iš esmės yra noras daryti tai, kas toje situacijoje yra geriausia, priimti objektyvią gėrio normą. Vieniems atrodys, kad ši objektyvi valios norma yra tarnavimas Dievui; kiti manys, kad optimaliausias pasirinkimas yra kruopščiai puoselėjamas egoizmas arba priešingai, – maksimali daugumos artimųjų gerovė. Kad ir koks būtų turinys, norėti reiškia norėti to, kas geriausia, ir savimi patenkinti būsime tik tada, kai prisitaikysime prie valios normos, kuri egzistuoja nepriklausomai nuo mūsų, ne mūsų individualybėje.

Šis dvejopas charakteris, kurį pastebime esant būdingą intelektiniams ir valios fenomenams, yra akivaizdžiai tapatus ir estetiniam jausmui, ir religinei emocijai. Kitaip tariant, esama gyvybinių fenomenų, pasižyminčių dvigubu dinamizmu, keistu dualizmu. Viena vertus, tai spontaniškas gyvo subjekto veiksnys, turintis savo priežastį ir tvarką organiškame individe; antra vertus, jame pačiame glūdi poreikis paklusti objektyviai tvarkai ar dėsniui. Ir atkreipkite dėmesį – abu impulsai reiškiasi vienu metu. Negaliu galvoti siekdamas naudos savo biologiniams tikslams, jei negalvoju apie tiesą. Mąstymas, kuris mums pateiktų svetimą tiesai pasaulį, verstų mus nuolat daryti praktines klaidas, ir žmogaus gyvenimas tada išnyktų. Negaliu intelektinėje veikloje jaustis patogiai tik siekdamas naudos sau, turiu prisitaikyti prie to, kas nėra aš – prie aplinkos, transorganinio pasaulio, prie to, kas nėra many. Tačiau taip pat tiesa negali egzistuoti, jei jos nemąsto joks subjektas, jei mūsų viduje negimsta mentalinis aktas, teigiantis asmeninį įsitikinimą. Kad mąstymas būtų teisingas, jis turi aprėpti visa, kas yra aplink mane, ir kartu jo egzistavimui yra būtina, kad aš galvočiau, kad sutikčiau

su jo tiesa, įtraukčiau jį į savo asmeninį gyvenimą, paversčiau imanentišku mažam biologiniam pasauliui – sau.

Simmelis, kaip niekas kitas rimtai žiūrėjęs į šią problemą, būtent ir pabrėžia šį keistą žmogiško gyvybinio fenomeno charakterį. Žmogaus gyvenimas – arba fenomenų visuma, kurią apima organiškas individas – turi transcendentinį matmenį, per kurį jis išeina iš savęs ir dalyvauja ne savyje, o už savęs. Šį matmenį sudaro mąstymas, valia, estetinis jausmas, religinis išgyvenimas. Tai nereiškia, kad analizuodami, pavyzdžiui, intelektinį fenomeną priimame jo trokštamos tiesos egzistavimą. Nors mes, kaip filosofai, nelaikome jos teisėta, mąstymo fenomenas apima šią pretenziją, norime mes to ar ne. Dar daugiau: mąstymo fenomenas ir susideda iš šios pretenzijos. Kai reliatyvistas neigia, kad gyva būtybė gali mąstyti tiesą, jis pats, kaip gyva būtybė, suvokia, kad tas neigimas yra tiesa.

Nepaisant jokių teorijų ir žvelgiant į faktus – patį griežčiausią pozityvizmą, kurio žymiausi pozityvistai niekada nesilaikė, – žmogaus gyvenimas atrodo mums kaip imanentinio, iš jo paties sklindančio aktyvumo fenomenas. Gyvenimas, anot Simmelio, grindžiamas tuo, kad turi būti daugiau nei gyvenimas. Jam imanentiška yra išsiplėsti toliau už save.

Dabar galime tiksliai apibrėžti žodį „kultūra". Kultūra yra gyvybinės funkcijos – subjektyvūs, intraorganiški faktai, – paklūstančios objektyviems dėsniams ir turinčios savybę prisitaikyti prie transgyvybinės tvarkos. Neturėtų likti jokių šio termino neaiškumų. Kultūrą sudaro tam tikra biologinė veikla – tiek pat biologinė kiek virškinimas ar judėjimas. XIX a. daug buvo kalbėta, ypač Vokietijoje, apie kultūrą kaip „dvasinį gyvenimą". Tačiau mūsų apmąstymai leidžia tiksliai apibrėžti tą „dvasinį gyvenimą", magišką šiuolaikinių šventeivų frazę, tariamą su ekstaziškom gestikuliacijom. Dvasinis gyvenimas yra ne kas kita kaip sutelkimas gyvybinių funkcijų, kurių produktai arba rezultatai yra transgyvybinės konsistencijos. Pavyzdžiui, iš įvairių elgsenos būdų mes išsirenkame tą, kuris turi ypatingą savy-

bę, vadinamą „teisingumu". Šis sugebėjimas jausti, mąstyti teisingumą ir jį pasirinkti yra dovana, skirta organizmui pasiekti savo vidinį sutarimą. Jei teisingumo jausmas gyvai būtybei būtų žalingas ar bent jau nereikalingas, tai reikštų, kad žmonijos būtų laukusi pražūtis. Taigi teisingumas užgimsta kaip paprasčiausias gyvybinis ir subjektyvus sutarimas; teisingumo jausmas yra tiek pat vertingas kiek kasos sekrecija. Tačiau teisingumas, kartą pajaustas, įgauna nepriklausomą vertę. Teisingumo idėjoje slypi reikalavimas, koks jis turi būti. Teisingumas turi būti įvykdytas, net jei jis ir nesutampa su gyvenimu. Teisingumas, tiesa, moralė, grožis – visa tai savaime vertingos savybės, ir ne tik ta prasme, kad jos yra naudingos. Dėsninga, kad gyvybinės funkcijos, per kurias reiškiasi šios vertybės, yra vertingos ne vien biologine prasme, bet ir pačios savaime. Kasa tuo tarpu yra reikšminga tik organine prasme ir jos sekrecija tėra funkcija, palaikanti gyvybę. Ši savaiminė vertė, visiškas pasitenkinimas, priverčiantis pasirinkti teisingumą ir tiesą gyvenimo sąskaita, yra savybė, kurią vadiname dvasingumu. Šiuolaikinėje ideologijoje „dvasia" nereiškia „sielos". Dvasingumas nėra nekūniška substancija ar realybė. Tai yra savybė, kurią vieni dalykai turi, kiti ne. Ši savybė yra pagrįsta prasme, vidine verte. Graikai šiuolaikinį dvasingumą pavadintų *nous*, o ne *psyche* – siela. Taigi teisingumo jausmas, tiesos žinojimas ar mąstymas, meninė kūryba ir pasitenkinimas yra prasmingi ir vertingi patys savaime, neturint omenyje naudos, kurią patiria šias savybes turinti gyva būtybė. Tai yra dvasinis gyvenimas arba kultūra. Sekrecija, judėjimas, virškinimas – visa tai yra infradvasinis, grynai biologinis gyvenimas, neturintis jokios prasmės ir vertės ne organizme. Pavadinkime šiuos gyvybinius reiškinius „spontanišku gyvenimu", nes jie neperžengia biologinių ribų[4].

[4] Noriu padaryti esminę pastabą – dvasinė veikla visų pirma taip pat yra spontaniškas gyvenimas. Gryna mokslinė sąvoka užgimsta kaip spontaniška subjekto emanacija, pavyzdžiui, kaip ašara.

Nemanau, kad sąžiningiausias kultūros ir „dvasingumo" šventeiva turėtų ilgėtis kokios nors privilegijos ankstesniam šių terminų apibrėžimui. Aš paprasčiausiai pabandžiau išskirti vieną aspektą, kurį „kultūrininkas" veidmainiškai siekia ištrinti ir tarsi palikti užmarštyje. Iš tiesų girdėdami kalbas apie „kultūrą", „dvasinį pasaulį", įsivaizduojame gyvenimą, tolimą ir svetimą vargingam ir niekinamam „spontaniškam" gyvenimui. Kiekvienas tada pasakytų, kad mąstymas, religinė ekstazė, moralinis heroizmas gali egzistuoti be paprasčiausios kasos sekrecijos, kraujo apytakos ir nervų sistemos. Kultūrininkas įsilaipina į būdvardį „dvasinis" ir nukerta visus daiktavardžio „gyvenimas" *sensu stricto* trosus, pamiršdamas, kad būdvardis tėra daiktavardžio papildinys, neegzistuojantis be daiktavardžio. Tai yra fundamentali visų racionalizmo formų klaida. *Raison*, pretenduojantis nebūti viena iš gyvybinių funkcijų ir nepaklusti tai pačiai organinei tvarkai, neegzistuoja. Tai – kvaila ir fiktyvi abstrakcija.

Nesama kultūros be gyvenimo, dvasingumo be gyvybės griežčiausia *terre à terre** prasme. Dvasingumas yra ne mažiau ir ne daugiau gyvenimiškas nei nedvasingumas.

V

Dvigubas imperatyvas

Žmogaus gyvybės fenomenas yra dviveidis – biologiškas ir dvasiškas, todėl paklūsta dviem skirtingom jėgom, kurios veikia jį lyg du priešingos traukos poliai. Taip intelektinė veikla, viena vertus, linksta biologinio poreikio centro link; kita vertus, ji yra valdoma ultragyvybinio loginių dėsnių principo. Panašiai ir estetiškumas, viena vertus, yra subjektyvus gėrėjimasis; kita vertus – grožis. Paveikslo grožis nėra vien tai, kad jis kelia mums susižavėjimą, bet priešingai, gražus

* Vulgarumo (*pranc.*).

mums yra paveikslas, kai jaučiame iš jo švelniai sklindantį poreikį teikti mums malonumą.

Pagrindinis naujojo jutimiškumo ženklas yra sprendimas niekada ir jokiomis aplinkybėmis nepamiršti, kad dvasinės arba kultūrinės funkcijos yra ir biologinės funkcijos. Kultūra negali būti valdoma išimtinai objektyvių ar transgyvybinių dėsnių – ji paklūsta ir gyvenimo dėsniams. Mus valdo du prieštaringi imperatyvai. Žmogus, gyva būtybė, turi būti geras, – įsako vienas – kultūrinis – imperatyvas. Gėris turi būti žmogiškas, gyvybiškas, taigi sutampantis su gyvenimu ir jam reikalingas, – sako antrasis – gyvybinis – imperatyvas. Suteikiame abiem imperatyvams bendrinę išraišką, dvigubą nurodymą: gyvenimas turi būti kultūringas, o kultūra turi būti gyvybinga.

Šios dvi instancijos abipusiškai reguliuojasi ir koreguojasi. Bet kokia persvara į vieną ar į kitą pusę neišvengiamai sukelia išsigimimą. Nekultūringas gyvenimas yra barbariškas gyvenimas, o negyvybinga kultūra yra bizantizmas.

Esama scheminio, formalaus mąstymo – kultūrinio utopizmo, neturinčio nei gyvenimiško patvirtinimo, nei tiesioginės intuicijos. Jam būdingas išankstinių intelektinių, moralinių, politinių, estetinių ir religinių principų laikymasis ir reikalavimas priimti jų pasekmes. Mūsų laikai siaubingai kenčia dėl tokio liguisto elgesio. Pozityvizmą ir racionalizmą išradusios kartos labai aktyviai kėlė kaip gyvybiškai joms svarbius sistemą purtančius klausimus, ir tokia energinga vidinė veikla ekstrahavo jų kultūros principus. Lygiai taip pat liberalios ir demokratinės idėjos gimė gyvai kontaktuodamos su radialinėmis visuomenės problemomis. Šiandien beveik niekas taip nevyksta. Šių dienų būdinga fauna yra natūralistas, besivadovaujantis pozityvizmu ir niekada nebandęs gilintis į pagrindinę jo formuluojamą temą; demokratas, niekada nekėlęs klausimų dėl demokratinės dogmos teisingumo. Iš čia atsiranda burleskiškas prieštaravimas – dabartinė Europos kultūra, pretenduojanti būti vienintele racionalia, racija pagrįsta kultūra, jau nėra gyvybinga ir proto

sukurta, o yra mistiškai adaptuota. Pío Barojos personažas, tikintis demokratija lyg Pilaro Švč. Mergele Marija, kartu su pirmtaku vaistininku Omė yra pavyzdinis šiandienos atstovas. Akivaizdus retrogradinių jėgų dominavimas kontinente yra pasekmė ne to, kad aukštesni principai remiasi žemesniais, bet to, kad jie nepripažįsta šio esminio prieštaravimo ir veidmainystės. Tradicionalistas puikiai sutaria su savim. Vadovaudamasis mistiniais motyvais, jis tiki mistiniais dalykais. Kiekvieną akimirką jis gali stoti į mūšį, nejausdamas viduje jokių svyravimų ar abejonių. Tačiau tikėdamas racionalizmu lyg Pilaro Švč. Mergele Marija, žmogus giliai viduje suvokia jau nebetikįs racionalizmu. Mąstymo inercija, įprotis, prietaras – tai yra ištikimybė tradicijoms – laiko pririšę prie senų racionalių tezių, kurios, atitolusios nuo kuriančio proto, jau yra sustingusios, hieratizuotos, bizantizuotos. Šių dienų racionalistai daugiau ar mažiau miglotai nujaučia, kad jos nėra teisingos. Jie ne tik kad nesijaučia teisūs kovoje su savo priešininkais, bet nesijaučia teisūs patys sau. Jų ginamos laisvės ir demokratijos doktrinos jiems patiems atrodo nepakankamos, tiksliai neatitinkančios jutiminio suvokimo. Dėl šio vidinio dualizmo jie netenka kovai reikalingo atsparumo ir stoja mūšin beveik save sunaikinę.

Ši ekstremalios anomalijos situacija akivaizdžiai parodo būtinybę papildyti objektyvius imperatyvus subjektyviais. Pavyzdžiui, kad laikytumės mokslinės ar politinės idėjos, nepakanka vien geometrinio pobūdžio argumentų. Būtina, kad ji sužadintų mums tvirtą ir neabejotiną tikėjimą. Jei to neįvyksta, mes atskiriame argumentus nuo idėjos ir modifikuojame ją taip, kad ji tiksliai atitiktų mūsų organinius poreikius. Geometriškai tobula moralė, paliekanti mus abejingus, nežadinanti mūsų aktyvumo, subjektyviai žiūrint yra amorali. Etinis idealas negali tenkintis tuo, kad yra teisingiausias: jis turi pažadinti mūsų aktyvumą. Lygiai taip pat pražūtinga vadinti meno kūrinius, tarkim, klasikinius, grožio pavyzdžiais, kurie objektyviai žiūrint galbūt yra labai vertingi, bet nekelia mums pasigėrėjimo.

Taigi mūsų veikla turi būti valdoma dvigubos imperatyvų serijos, kurią galima suskirstyti taip:

	IMPERATYVAS	
	KULTŪRINIS	GYVYBINIS
MĄSTYMAS	TIESA	ATVIRUMAS
VALIA	GĖRIS	AKTYVUMAS
JAUSMAS	GROŽIS	GĖRĖJIMASIS

Renesanso laikais prasidėjusioje ir iki mūsų dienų truntkančioje epochoje, vadinamoje „šiuolaikine“, dominuoja ir vis stiprėja vienašalė kultūrinė tendencija. Tačiau toks vienašališkumas palieka vieną ryškią pasekmę. Siekdami priderinti savo įsitikinimus prie proto skelbiamos tiesos, rizikuojame patikėti, kad mūsų įsitikinimai pakeičiami gera mūsų valia. Tai reikštų, kad kultūra nerealizuojama mumyse ir tampa tarsi fikcijos sluoksniu virš tikro gyvenimo. Įvairiu metu, ypač su liguistu paūmėjimu praeitame amžiuje, šis reiškinys buvo būdingas naujausiai Europos istorijai. Buvo tikima, kad tikima kultūra, tačiau iš tiesų tai buvo gigantiška kolektyvinė fikcija ir individas nesuvokė, kodėl ji buvo įsitvirtinusi jo sąmonės gilumoje. Vienoje pusėje buvo principai, frazės, gestai – kartais didvyriški; kitoje – egzistencijos realybė, kiekvienos valandos ir dienos gyvenimas. Anglų *cant* – skandalinga dualybė tarp to, ką norima daryti, ir to, kas daroma, buvo būdinga ne tik anglams, kaip buvo manoma iki šiol, bet visai Europai. Rytietis, įpratęs neskirti kultūros nuo gyvenimo, nes šioji turinti būti gyvybinga, vakariečio elgesyje mato radikalią, visapusišką apgaulę ir kontaktuodamas su europiečiu negali nuslėpti paniekos.

Toks normų ir jų įgyvendinimo atsiskyrimas būtų neįvykęs, jei kartu su objektyvumo imperatyvu būtų pateiktas mums patiems lojalus imperatyvas, apimantis nemažai gyvybinių imperatyvų. Būtina kiekvieną akimirką turėti aiškią sąmonę –

ypač jei galvojame tai, ką norime galvoti, jei etinis idealas, kokį „oficialiai" pripažįstame, domina ir žadina gilumines mūsų asmenybės energijas. Jei vedini šio nuolatinio mūsų vidinės situacijos *mise au point** mes būtume automatiškai pasirinkę kultūrą, visos jos formos, nesiderinančios su gyvenimu, utopinės ir veidmainiškos, būtų išnykusios. Kita vertus, kultūra nebūtų vis labiau tolusi nuo ją pagimdžiusio gyvybingumo ir nebūtų pasmerkta sąstingiui neaiškioje ateityje. Taigi viskas prarandama vienos iš istorinių dramų fazių metu, kai žmogui būtina išsigelbėti iš katastrofiškų aplinkybių su visais savo gyvybiniais suvaržymais, maitinamais ir palaikomais tikėjimo transcendentinėmis vertybėmis, tai yra kultūra – tokią valandą dabar išgyvena Europa. Tačiau tokia situacija kaip ši yra eksperimentinis kultūros patikrinimas. Ir ne sava iniciatyva, o faktai grubiai ir staiga privertė europiečius būti ištikimiems patiems sau, privertė nuspręsti, ar tai, ką jie galvojo, galvojo autentiškai. Ir pasirodė, kad ne. Šį atradimą jie pavadino „kultūros nuopuoliu". Savaime aišku, kad tai netiesa: daug anksčiau nupuolė europiečių lojalumas patiems sau, nupuolė jų gyvybingumas.

Kultūra gimsta gyvoje subjekto gelmėje ir, kaip ne kartą sakiau, yra gyvenimas *sensu stricto*, spontaniškumas, subjektyvumas. Po truputį mokslas, etika, menas, religinis tikėjimas, juridinė norma tolsta nuo subjekto ir įgyja savitą konsistenciją, nepriklausomą vertę, prestižą, autoritetą. Artėja tokia akimirka, kai visa tai sukūręs gyvenimas lenkiasi, paklūsta ir tarnauja savo kūriniams. Kultūra objektizavosi ir užėmė priešingą ją pagimdžiusiam subjektyvumui poziciją. Objektas, „ob-jectum", „Gegenstand" reiškia „prieš-pastatytas", patvirtinantis save ir oponuojantis subjektui savo dėsnį, tvarką ir valdymą. Tuo kultūra pasiekia savo viršūnę. Tačiau ši gyvenimo priešpriešа, šis subjekto atstumas privalo turėti ribas. Kultūra išlieka tik nuolat patirdama gyvybinę subjektų įtaką. Jei ši apytaka sutrinka, kultūra atitolsta, greitai

* Sureguliavimo (*pranc.*).

išdžiūsta ir hieratizuojasi. Taigi esti kultūros užgimimo – lyrinė – valanda ir kultūros sustingimo – hieratinė – valanda. Esti besiformuojanti ir jau sukurta kultūra[5]. Reformos epochose, kurioms priklauso ir mūsiškė, reikia atsiriboti nuo jau sukurtos kultūros ir skatinti beatsirandančią kultūrą arba, kitaip tariant, suspenduoti kultūrinius imperatyvus ir iškelti būtinus gyvybinius imperatyvus. Prieš kultūrą, lojalumą – spontaniškumą, gyvybingumą.

VI

Dvi ironijos, arba Sokratas ir Don Žuanas

Žmogaus gyvenime niekada netrūko dviejų dimensijų: kultūros ir spontaniškumo, tačiau tik Europoje jos visiškai diferencijavosi, sudarydamos du antagonistinius polius. Indijoje ir Kinijoje mokslas ir moralė niekada nesiekė tapti nuo spontaniško gyvenimo nepriklausomomis jėgomis ir jį valdyti. Rytų mąstymas, daugiau ar mažiau tikras ir gilus, skiriasi nuo europiečio sąmonės tuo, kad niekada neatitrūko nuo subjekto, jog užkariautų aiškią ir objektyvią egzistenciją, kokia yra, pavyzdžiui, fizikos dėsnis. Neneigiu požiūrio, kad Rytų gyvenimas yra tobulesnis už vakarietišką, tačiau jų kultūra yra akivaizdžiai „mažiau" nei mūsų kultūra mums, ji ne taip radikaliai realizuoja prasmę, kurią mes suteikiame šiam terminui. Europos šlovė ir galbūt tragedija yra ta, kad ši transcendentali gyvenimo dimensija sulaukė paskutinių pasekmių. Rytų išmintis ir moralė niekada neprarado tradicinio pobūdžio. Kinas nesugeba suvokti pasaulio idėjos,

[5] Įdomu istoriškai dalyvauti šiame procese ir stebėti, kaip atsiranda grynai teisinis principas – iš pradžių tai magiškas įprotis arba legendinė dekantacija, kokios nors žmonių grupės noras arba grynai materiali nauda. Tas pats nutinka mokslui, moralei ir menui. Reikėtų sudaryti kultūros genealogiją.

remdamasis tik protu, tik šios idėjos tiesa. Norėdamas rasti įrodymų, norėdamas įsitikinti, jis turi pamatyti šią idėją, patvirtintą neatmenamos praeities, tai yra turi rasti jos pagrindimą tautos mentaliniuose įpročiuose. Tai, kas yra tradicija, nėra kultūra. Tradicionalizmas tėra viena iš spontaniškumo formų. 1789 m. buvo supurtyta visa praeitis, siekiant sukurti gryną tautą, o paskutinę kinų revoliuciją iš pradžių reikėjo išpranašauti ir įrodyti jos reikalingumą remiantis autentiškomis Konfucijaus dogmomis.

Visas Europos istorijos džiaugsmas ir skausmas kyla iš kraštutinės šių terminų disjunkcijos ir antitezės. Kultūra, protas buvo išgryninti iki paskutinės ribos, beveik iki ryšio nutraukimo su spontanišku gyvenimu, kuris savo ruožtu buvo laisvas, laukinis, tarsi pirmykštėje stadijoje. Tokia beprotiška įtampa sukėlė neprilygstamą dinamizmą, neišsenkamas peripetijas ir nuolatinę mūsų žemyno istorijos vibraciją. Azijos istorija mums atrodo lyg vegetacinis augalo, inertiškos būtybės, neturinčios galių kovoti su likimu, procesas. Šios energingos galios nuolat išsiveržia per visą Vakarų evoliuciją kaip dviejų skirtingų gyvenimo polių lygių išdava. Todėl geriausiai istorinį Europos procesą nušviečia skirtingi kultūros ir spontaniškumo santykių etapai.

Nereikia pamiršti, kad kultūra, racija žemėje egzistavo ne visada. Vieną momentą aiškiai apibrėžtoje chronologijoje atsirado objektyvus gyvenimo polius – racija. Galima būtų pasakyti, kad tą pačią dieną gimė ir Europa. Iki tos akimirkos egzistencija mūsų kontinente sutapo su egzistencija Azijoje ir Egipte. Tačiau vieną dieną Atėnų aikštėse Sokratas atrado raciją...

Nežinau, ar įmanoma diskretiškai kalbėti apie dabartinio žmogaus pareigas, gerai neperpratus Sokrato atradimo reikšmės. Jame slypi Europos istorijos raktas, be kurio mūsų praeitis ir dabartis yra nesuprantamas hieroglifas.

Iki Sokrato taip pat buvo mąstoma; tiesą sakant, heleniškame pasaulyje buvo pradėta mąstyti prieš du amžius. Kad kažką atrastum, tas kažkas turi egzistuoti iš anksčiau. Par-

menidas ir Heraklitas mąstė, bet to nežinojo. Sokratas pirmasis suvokė, kad racija yra naujas pasaulis, tobulesnis ir viršesnis už tą, kuris spontaniškai mus supa. Matomi ir liečiami dalykai be perstojo keičiasi, pasirodo ir išnyksta, transformuojasi vieni į kitus: baltuma pajuosta, vanduo išgaruoja, žmogus numiršta; palyginti su vienais daiktais didesni daiktai tampa mažesni, palyginus su kitais. Tas pats nutinka vidiniam žmonių gyvenimui: troškimai ir siekimai kinta ir prieštarauja patys sau; slūgstantis skausmas tampa malonumu, malonumas pasikartodamas atsipyksta ar net skaudina. Nei mūsų aplinka, nei vidinis gyvenimas nepasiūlo saugaus taško mūsų protui. O grynos *logoi* sąvokos yra nekintamos, tobulos ir tikslios. Baltumo idėja reiškia tik baltumą; judesys niekada nepavirs ramybe; vienas nuolat yra vienas, kaip ir du visada yra du. Sąvokos santykiauja vienos su kitomis be jokios sumaišties ir svyravimų: dauguma visada atstumia mažumą, o štai justicija bičiuliaujasi su vienove. Iš tiesų justicija visada yra viena ir tokia pati.

Nenusakomą jausmą turėjo patirti tie žmonės, kurie pirmą kartą savo prote pamatė ryškėjančius griežtus idėjų, „racijų" profilius. Niekas taip nesiskiria kaip dvi idėjos. Pavyzdžiui, *identiškumas* yra absoliučiai priešingas *diferencijai*. Dorybingas žmogus visada turi ir šiokių tokių ydų, tačiau *dorybė* neturi nieko bendra su *yda*. Grynos sąvokos yra aiškesnės, teisingesnės ir atsparesnės už mūsų gyvybinės aplinkos dalykus ir vadovaujasi tiksliais ir nekintamais dėsniais.

Sukrečiantis entuziazmas, kurį sokratinėms kartoms sukėlė staigus šio pavyzdinio pasaulio atradimas, pasiekia mus per Platono dialogus. Jokios abejonės: buvo atrasta tikroji realybė, palyginus su kuria spontaniškas gyvenimas yra automatiškai diskvalifikuojamas. Ši patirtis nurodė Sokratui ir jo epochai labai aiškią veiklą – žmogaus misija yra pakeisti spontaniškumą racionalizmu. Intelektiniu lygiu individas turi suvaldyti spontaniškus savo įsitikinimus, arba „nuomonę" – *doxa*, – ir priimti grynos racijos mintis, arba „žinojimą" – *episteme*. Panašiai ir praktiniame elgesyje jis turi neigti

ir slopinti visus troškimus bei įgimtus polinkius ir klusniai sekti racionaliais nurodymais.

Sokrato laikų temą sudarė siekimas pakeisti spontanišką gyvenimą gryna racija. Tačiau šis ketinimas suteikia mūsų egzistencijai dviprasmybę, nes spontaniškumas negali būti anuliuotas: jis turi būti prilaikomas, pristabdomas ir pridengiamas antruoju – reflektyviu – gyvenimu, arba racionalizmu. Pamiršę Koperniką, mes patys matome, kad saulė leidžiasi vakaruose, tačiau šis spontaniškas mūsų vizijos akivaizdumas yra tarsi suspenduotas ir neturi pasekmių. Virš jo išskleidžiame reflektyvų įsitikinimą, pagrįstą gryna astronomine racija. Sokratizmas arba racionalizmas pagimdo dvejopą gyvenimą, kuriame gryna racija – tai, kuo nesame, – pakeičia spontaniškumą – tai, kuo iš tiesų esame. Tokia yra sokratiška ironija. Mat ironiškas yra kiekvienas veiksmas, kuriuo pirminį judesį pakeičiame antriniu ir, užuot sakę, ką galvojame, apsimetame, jog galvojame tai, ką sakome.

Racionalizmas yra milžiniškas bandymas ironizuoti spontanišką gyvenimą, žvelgiant į jį grynos racijos požiūriu.

Kur yra jos ribos? Ar gali racija tenkintis pati savimi? Ar gali ji nustumti visą iracionalų gyvenimą ir toliau egzistuoti pati viena? Į šį klausimą dar niekas neatsakė; tam reikia užbaigti didįjį bandymą. Racija buvo atrasta, tačiau jos mastas ir išplitimas dar nežinomi. Daugelį amžių vyko fanatiškas racionalistinis tyrimas. Kiekvienas naujas grynų idėjų atradimas didino tikėjimą neribotomis šio kylančio pasaulio galimybėmis. Paskutiniaisiais Graikijos amžiais buvo pradėtas milžiniškas darbas. Vos tik nurimus germanų invazijai Vakaruose, racionalistinė Sokrato kibirkštis įsiliepsnoja brandžiose Prancūzijos, Italijos, Anglijos, Vokietijos ir Ispanijos sielose. Po kelių šimtmečių, tarp renesanso ir 1700 metų, sukuriamos galingos racionalistinės sistemos. Jose gryna racija aprėpia plačiausias teritorijas. Tada žmonės galėjo susikurti iliuziją, kad Sokrato viltis realizavosi ir visas gyvenimas tapo pavaldus gryno intelekto principams.

Tačiau užkariaujant racionalų pasaulį su nauja nuostaba buvo pastebėta – ypač kitą dieną po triumfuojančių Descartes'o, Spinozos, Leibnitzo sisteminimų, – kad ši teritorija ribota. Nuo 1700 metų racionalizmas pradėjo atrasti ne naujas racijos galimybes, o racijos ribas, apibrėžiančias begalinę iracionalumo aplinką. Tai buvo kritinės filosofijos amžius, aptaškęs savo didingos mūšos purslais paskutinįjį šimtmetį ir leidęs mūsų dienomis nustatyti tikslią sienų demarkaciją.

Šiandien aiškiai matome, kokią klaidą, nors ir vaisingą, darė Sokratas ir vėlesnieji amžiai. Gryna racija negali atstoti gyvenimo: abstraktaus intelekto kultūra negali tenkintis tik savimi ir nustumti spontanišką gyvenimą. Ji tėra nedidelė sala pirminio gyvybingumo jūroje. Negalėdama jos atstoti, ji netgi turi remtis spontaniškumu, maitintis juo kaip kiekvienas sveiko organizmo organas.

Štai tokia Europos evoliucijos stadija sutampa su mūsų karta. Šios problemos terminai, praėję didžiulį ciklą, dabar atsidūrė visiškai priešingoje Sokrato dvasiai pozicijoje. Mūsų laikai padarė priešingą atradimą: Sokratas atrado liniją, nuo kurios racija įsigali, o mes pamatėme liniją, kuria ji baigiasi. Taigi ir mūsų misija yra kitokia. Nusigręžę nuo racionalumo, turime vėl atrasti spontaniškumą.

Tai nereiškia grįžimo į tą pirmykštį naivumą, kurį skelbė Rousseau. Racija, *more geometrico* kultūra, yra amžinas kaupimas. Tačiau būtina pakoreguoti sokratišką racionalistinį, kultūrinį misticizmą, ignoruojantį racijos ribas arba nesąžiningai nurodantį šio apribojimo pasekmes. Racija tėra gyvenimo forma ir funkcija. Kultūra tėra biologinis instrumentas ir niekas daugiau. Pastatyta gyvenimui priešpriešiais, ji reprezentuoja dalies sukilimą prieš visumą. Reikia sugrąžinti ją į savo vietą ir padėtį.

Mūsų laikų tema remiasi racijos pajungimu gyvybiškumui, jos lokalizavimu biologinėje plotmėje, pavergimu spontaniškumui. Po keliolikos metų absurdiškai atrodys ankstesnis reikalavimas priversti gyvenimą tarnauti kultūrai. Naujų laikų

misija ir yra pakeisti šį santykį ir įrodyti, kad kultūra, racija, menas ir etika turi tarnauti gyvenimui.

Mūsų veikloje slypi nauja ironija, priešingo ženklo nei Sokrato ironija. Sokratas nepasitikėjo spontaniškumu ir žvelgė į jį per racionalias normas, o šių dienų žmogus nepasitiki racija ir vertina ją per spontaniškumo prizmę. Jis neneigia racijos, bet slopina ir išjuokia jos pretenzijas būti viršesne. Gal senojo stiliaus žmonėms tai atrodo lyg pagarbos stoka. Galbūt, bet tai neišvengiama. Atėjo neatidėliotina valanda, kai gyvenimas turi pateikti savo reikalavimus kultūrai. „Visa tai, ką šiandien vadiname kultūra, išsilavinimu, civilizacija, vieną dieną turės stoti prieš neklystantį teisėją Dionisą", – pranašiškai rašė Nietzsche viename pirmųjų veikalų.

Tai yra nepagarbi Don Žuano – dviprasmiškos figūros, kurią mūsų laikai tobulina, poliruoja ir net suteikia apibrėžtą prasmę, – ironija. Don Žuanas atsigręžia prieš moralę, nes anksčiau moralė kėlė maištą prieš gyvenimą. Don Žuanas pasiduos tik tada, kai egzistuos etika, savo pirmine norma laikanti gyvybinę pilnatvę. Tai bus nauja – biologinė – kultūra. Gryna racija turi perleisti savo imperiją gyvybinei racijai.

VII

Gyvenimo vertės

Ar tai buvo gyvenimas? Gerai, teateina dar kartą!

Nietzsche

Teigdami, kad mūsų laikų tema ir dabartinių kartų misija yra energingas bandymas sutvarkyti pasaulį pagal gyvenimo požiūrį, rizikuojame būti ne taip suprasti. Atrodo, tarsi šis bandymas buvo darytas daugelį kartų; dar daugiau: gyvybinis požiūris suprantamas kaip prigimtinis ir pirminis. Laukinis, kultūros poveikio nepatyręs žmogus tokį požiūrį ir teturi.

Tačiau yra ne taip. Laukinis gyvenimo požiūriu nevaldo nei išorinio, nei vidinio pasaulio. Laikytis tam tikro požiūrio reiškia prisiimti kontempliatyvią, teorinę, racionalią nuostatą. Požiūrį galime vadinti principu. Nėra didesnės priešybės biologiniam spontaniškumui, kasdieniam gyvenimui kaip ieškojimas principo, grindžiančio mūsų mintis ir veiksmus. Požiūrio pasirinkimas yra pirminis kultūros aktas. Dėl to gyvybingumo imperatyvas, iškilęs virš naujų žmonių likimo, neturi nieko bendra su primityvaus egzistencijos stiliaus aplinka.

Tai naujas kultūros rakursas. Gyvenimas, iki šiol buvęs tik plikas faktas ar kosminis atsitiktinumas, turi tapti principu ir teise. Tai išties stebėtina, nes gyvenimas principu paversdavo pačias įvairiausias institucijas, bet niekada nebandė juo paversti savęs. Buvo gyvenama religijai, mokslui, moralei, ekonomikai, netgi meno fantazijai ir malonumui, bet niekada nebuvo gyvenama specialiai gyvenimui. Tai buvo daroma nuolat, bet, laimei, nesąmoningai; kai tik būdavo susivokiama, kad tai vyksta, žmogus susigėsdavo ir pajusdavo keistą sąžinės graužimą.

Šis žmonijos istorijos fenomenas yra per daug stebėtinas, kad paliktume jį be jokio apmąstymo.

Paversdami kokią nors instituciją principu, vadovaujamės vienu argumentu – atrandame joje išskirtinę vertę. Ji mums atrodo vertingesnė už kitas, todėl atiduodame jai pirmenybę ir pajungiame jai kitas.

Kartu su realiais objekto elementais esama ir irealių elementų, sudarančių objekto vertę. Drobė, linijos, spalvos, formos – tai realūs paveikslo elementai; grožis, harmonija, grakštumas, naivumas – tai paveikslo vertės. Tad pats daiktas nėra vertė, jis vertės turi, yra vertingas. Ir šios daiktų vertės yra irealaus pobūdžio. Paveikslo linijos yra matomos, o grožis – ne, grožis „jaučiamas", vertinamas. Suteikti vertę – tai tas pat, kaip matyti spalvas ir girdėti garsus.

Tokiu būdu kiekvienas objektas gyvena tarsi dvigubą gyvenimą. Viena vertus, jis turi realių kokybių, kurias galime

suvokti, struktūrą, kita vertus, jis turi struktūrą vertybių, kurios atsiduoda mūsų gebėjimui vertinti. Ir lygiai taip pat kaip esama progresyvios daiktų nuosavybės patirties – šiandien joje atrandame klausimus, detales, kurių vakar nematėme, – esama ir vertybių patirties, jų atradimo sekos, jų vertinimo subtilumo. Šios dvi patirtys – jutiminė ir vertybinė – eina kiekviena savo keliu. Kartais mes puikiai pažįstame realius daikto elementus, tačiau esame akli jo vertėms. El Greco paveiksluose daugiau kaip du šimtus metų buvo įžiūrimos tik kabančios bažnyčių ir galerijų sienos bei sostų pakylos. Net iki praeito amžiaus vidurio nebuvo atrasta specifinė jų vertė. Tai, kas anksčiau buvo laikoma defektais, staiga tapo aukščiausiomis estetinėmis kokybėmis. Vertinimo savybė, leidžianti mums „matyti" vertes, yra visiškai skirtinga nei jutiminis ar intelektinis suvokimas. Esama tiek vertinimo, tiek mąstymo genijų. Kai Jėzus, kantriai iškęsdamas antausį, atranda nuolankumą, jis praturtina mūsų vertinimų patirtį nauja verte. Lygiai taip pat Monet pirmasis apsistoja prie trivialios aplinkybės, kad daiktai egzistuoja apsupti šoklios oro šviesos. „Plein air" be išlygų praturtina estetinių verčių repertuarą.

Truputį paanalizavę verčių prigimtį pamatysite, kad jos randasi iš kiek kitokių šaknų nei realios kokybės. Kiekviena vertė turi būti pozityvi arba negatyvi: tarpinio termino nėra. Teisingumas yra pozityvi vertė, pozityvus yra ir jo suvokimas bei įvertinimas. Neteisingumas taip pat yra vertė, bet negatyvi; mūsų suvokimo rezultatas – jo nevertinti. Tačiau kiekviena pozityvi vertė visada yra aukštesnė, tokia pat ar žemesnė lyginant su kitomis vertėmis. Turėdami aiškią intuiciją dėl dviejų dalykų, visada pastebėsime, kad vienas jų yra aukščiau už kitą, kad jie užima skirtingus lygmenis. Elegantiškas kostiumas daro teigiamą įspūdį, nes tai pozityvi vertė; tačiau palyginę jį su žmogaus sąžiningumu pastebėsime, kad neprarasdamas savo vertės jis jam nusileidžia. Sąžiningumas yra vertesnis už eleganciją, tai aukštesnė vertė. Vertiname juos abu, tačiau pirmenybę teikiame sąžiningumui. Ši keista mūsų dvasios veikla, vadinama

„prioriteto teikimu", rodo, kad vertės sudaro griežtą nepajudinamų lygmenų hierarchiją. Žinoma, galime suklysti teikdami pirmenybę – sukeisti vietomis žemesnįjį su aukštesniuoju, kaip kartais atsitinka skaičiuojant, tačiau dėl to teisinga skaičių seka neišnyksta. Kai žmogaus, epochos, tautos klaida tampa konstitucine ir pasidaro įprasta keisti objektyvius verčių lygmenis vietomis, tada įvyksta perversija, susergama verčių nepaisymo liga.

Šios trumpos pastabos apie verčių pasaulį buvo neišvengiamos kalbant apie tai, kad iki šių dienų gyvenimas neturėjo jokio principo, gebančio tvarkyti aplink esančius visatos daiktus. Dabar jau galima įžvelgti, iš kurios pusės tikėtis atsakymo į šį stebinantį klausimą. Galbūt nebuvo atskleistos specifinės vitalinės vertės? Galbūt nežinoma, kodėl buvo uždelsta jas atskleisti?

Neįmanoma permesti žvilgsniu, nors ir paviršutiniškai, visų gyvenimo verčių. Mums pakaks ir keleto istorinio proceso viršūnių.

Azijos gyvenimo kulminacija yra budizmas – tai klasikinė jos forma, sunokęs Rytų medžio vaisius. Su deramu kiekvienam klasicizmui aiškumu, paprastumu ir išbaigtumu azijietiška dvasia jame išreiškia esmines savo tendencijas. Koks gi tas gyvenimas tikint Buda?

Skvarbiu žvilgsniu Gautama stebi vitalinio proceso esmę ir apibrėžia jį kaip troškulį – *trsna*. Gyvenimas yra troškulys, nerimas, rūpestis, troškimas. Jis niekada neišsipildo, nes išsipildęs automatiškai pavirstų atramos tašku naujam troškimui. Remiantis tokiu požiūriu, egzistencija, nesibaigianti troškulio versmė, atrodo gryna blogybė, turinti absoliučiai negatyvią vertę. Vienintelė protinga veikla jos atžvilgiu yra jos neigimas. Jei Buda nebūtų tikėjęs tradicine reinkarnacijos doktrina, vienintelė jo dogma būtų buvusi savižudybė. Tačiau mirtis gyvenimo nepanaikina: asmenybės subjektas migruoja į vis kitus gyvenimus, įkalintas į amžiną ratą, sukamą ašies, skatinamos kosminio troškulio. Kaip išsivaduoti iš gyvenimo, kaip sutraukyti nesibaigiančią gimimų grandinę? Tik šis klausimas turi jaudinti, tik jis gyvenime turi

vertę: pabėgimas, išsigelbėjimas iš egzistencijos, išnykimas. Didžiausias gėris, aukščiausia vertė, kuria Rytai oponuoja didžiausiam blogiui – gyvenimui, yra negyventi, nebūti subjektu.

Pastebėkite, kad giliausia azijietiško jutimiškumo šaknis yra priešingo ženklo nei europiečio. Šis laimę supranta kaip pilnatvės kupiną, iš kraštų besiliejantį gyvenimą, o didžiausias indo troškimas yra negyventi, išsitrinti iš gyvenimo, panirti į begalinę tuštumą, nebejausti paties savęs. Štai ką sako prabudusysis: „Kaip milžiniška visatos jūra turi kvapą, druskos kvapą, taip visa doktrina turi kvapą: išsigelbėjimo kvapą". Ir šis išsigelbėjimas suprantamas kaip išnykimas, *nirvana*, *parinirvana*. Budizmas siūlo taktiką, kaip tai pasiekti, ir tas, kuris laikosi jo siūlymų, nori suteikti gyvenimui, ko šis savaime neturi: paversti jį priemone sunaikinti save patį[6].

Budistinis gyvenimas yra „takas", kelias į gyvenimo panaikinimą. Gautama buvo „tako meistras", magistralių vedlys į *Nihil*[7].

Budistas remiasi gyvenimo analize, suteikia jam negatyvią vertę ir siūlo sunaikinti didžiausią gėrį, o krikščionis žemiškojo gyvenimo atžvilgiu neturi jokios vertinamosios po-

[6] Šio susinaikinimo stadijos kartu nurodo ir šventumo laipsnį. Senajame kanone esama keturių lygmenų:
1. *Srotaapana*, arba „tas, kuris atėjo prie upės" – į doktrinos taką koją įkėlęs žmogus, kuris pradeda išsigelbėjimo veiklą.
2. *Sakrdagamin*, arba „tas, kuris grįžta dar kartą" – šiame lygmenyje esantysis jau yra atsisakęs savo troškimų ir aistrų, tačiau dar yra likusi dalis, kuri priverčia jį dar kartą atgimti šiame pasaulyje.
3. *Anagamin*, arba „tas, kuris jau nebegrįžta" – žmogus nebeatgimsta žemėje, tačiau grįžta vieną kartą pagyventi dievų pasaulyje.
4. *Arhat* – aukščiausias laipsnis, kurį pasiekti gali tik vienuolis. Jame patiriamas visiškas nirvaniškas išnykimas. *Žr*. Pischel. *Leben und Lehre der Buddha*. 1921. S. 87–88.

[7] Mažiausia budistinės doktrinos ekspozicija turėtų pažymėti, kad *nirvana* Rytų požiūriu nereiškia visiško nieko. Tai iš tiesų yra subjekto egzistencijos panaikinimas, europiečiui prilygstantis totaliam neegzistavimui. Tačiau azijietis turi pozityvią šios transubjektyvios egzistencijos koncepciją.

zicijos. Noriu pasakyti, kad krikščionybė nesiima svarstyti gyvenimo, pirmiausia siekia atskleisti aukščiausios realybės, dieviškosios esmės, visų tobulybių centrą. Šio didžiausio gėrio neribotumas kuria nesuskaičiuojamą daugybę egzistencijos formų. „Šis gyvenimas" nevertinamas nei kaip gėris, nei kaip blogis. Krikščionis nėra toks pesimistas kaip budistas, tačiau jis nėra ir žemiškojo gyvenimo optimistas. Jam pasaulis indiferentiškas. Viena, kas žmogui vertinga, yra priklausomybė Dievui, palaima, kuri įmanoma ne šiame, o „kitame gyvenime", „palaimingame gyvenime".

Žemiškos egzistencijos vertinimas krikščioniui prasideda lyginant ją su palaima. Tada tai, kas savaime yra indiferentiška ir neturi jokios tikros (imanentinės) vertės, gali pavirsti dideliu gėriu arba dideliu blogiu. Jei vertiname gyvenimą tokį, koks jis yra, jei jį teigiame, tai atitrūkstame nuo Dievo, vienintelės tikros vertės. Tokiu atveju gyvenimas yra neaprėpiamas blogis, gryna nuodėmė. Juk visų nuodėmių esmė krikščioniui yra žemiško mūsų bėgimo vertinimas. Tačiau troškime, malonume tyliai ir giliai glūdi pritarimas gyvenimui. Malonumas, kaip sakė Nietzsche, „nori amžinybės, gilios gilios amžinybės" ir trokšta tęsti saldų momentą ir šaukti *da capo* įkvepiančiai realybei. Taip krikščionybė paverčia *cupiditas*, malonumų troškimą, tikriausia nuodėme[8]. Tačiau gyvenimas tampa vertingas tada, jei neigiame visas esmines gyvenimo vertes ir jo įteisinimas, prasmė ir garbė pasiekiama, kai jis paklūsta ir yra tinkamas „kitam gyvenimui".

Krikščioniui egzistencijos vertė yra nesusijusi su egzistencija. Gyvenimas atranda savo kilnumą ne savyje, o kažkur ten, ne dėl imanentinių kokybių, o dėl transcendentinės ir ultravitalinės vertės, artimos palaimai.

Laikinumas tėra vargų tėkmė, įgaunanti vertę amžinybėje. Šis gyvenimas tėra perėjimas ir adaptacija prie kito

[8] *Habes apostolum dicentem radicem omnium malorum esse cupiditas.* [Apaštalas sakė, kad visų blogybių šaltinis yra aistra (*lot.*).] Šv. Augustinas.

gyvenimo. Užuot paprasčiausiai gyvenęs, žmogus turi paversti jį nuolatiniu pratinimusi ir treniravimusi prieš mirtį, tą valandą, kai prasidės tikrasis gyvenimas. Treniravimasis yra šiuolaikinis žodis, išreiškiantis tai, ką krikščionybė vadina askeze.

Viduramžių arenoje drąsiai kovėsi vitalinis germano entuziazmas ir krikščioniškas atsainumas gyvenimui. Feodalai, kurių jaunuose kūnuose lyg žvėrys narvuose siautė pirminiai instinktai, žingsnis po žingsnio atidavė savo nesutramdytą zoologinę jėgą asketiškam naujos religijos režimui. Jie mito lokio, elnio, šerno mėsa. Tokia dieta vertė juos kruvintis ištisus mėnesius. Šis higieniškas kraujoplūdis, nuolat atitolinęs fiziologinį jų sprogimą, buvo vadinamas „mažyliu". Taigi krikščionybė buvo integralus biologinio pertekliaus „mažylis", kurį germanas parsinešė iš miško.

Naujieji amžiai pasižymi kryžiaus žygiais prieš krikščionybę. Mokslas, protas griovė tą dangiškąjį transpasaulį, kurį krikščionybė pasistatė už ultrakapo. XVIII a. viduryje dieviškumas išgaravo. Žmonėms liko tik šis gyvenimas. Atrodytų, kad pagaliau išmušė valanda vėl atgaivinti gyvybines vertes. Tačiau taip neatsitiko. Paskutinių dviejų šimtmečių mąstymas, nors ir antikrikščioniškas, gyvenimo atžvilgiu priėmė krikščionybei labai artimą poziciją. Kokios vertės „naujajam žmogui" yra esminės? Mokslas, moralė, menas, teisingumas – tai, kas buvo vadinama kultūra. Ar tai ne gyvybinė veikla? Žinoma, ir šiuo momentu gali pasirodyti, kad naujieji amžiai atrado imanentines gyvenimo vertes. Tačiau gilesnė analizė mums parodys, kad tokia interpretacija nėra tiksli.

Mokslas yra mąstymo sugebėjimas, ieškantis tiesos dėl pačios tiesos. Jis nėra biologinė intelekto funkcija kaip kitos vitalinės potencijos, paklūstančios visam gyvos būtybės organizmui ir gaunančios iš jo taisykles ir modulį. Lygiai taip pat teisingumo jausmas ir atitinkami veiksmai gimsta pačiame individe, tačiau negrįžta į jį kaip į savo centrą, o sutelpa ultravitalinėje teisingumo vertėje. Sentencija *pereat mundus*

*fiat justitia** su pašėlusiu radikalumu išreiškia neapykantą gyvenimui ir šiuolaikinei kultūrinių normų apoteozei. Kultūra, aukščiausia vertė, kuriai buvo lenkiamasi du pozityvius amžius, taip pat yra ultravitalinė kokybė, šiuolaikiniame vertinimo procese užimanti tą pačią vietą, kurią anksčiau užėmė palaima. Vakar ir užvakardienos europiečio gyvenimui taip pat trūksta imanentinių vitalinių verčių.

Tik supriešintas kultūrai – Gėriui, Grožiui, Tiesai – gyvenimas įgyja vertingo svorio ir garbės. Kultūra yra krikščionybė be Dievo. Šios aukščiausios realybės atributai – Gėris, Tiesa, Grožis – buvo išardyti, išmontuoti iš dieviškojo asmens ir po to sudievinti. Mokslas, teisė, moralė, menas ir kita yra iš esmės vitalinės veiklos, nuostabios ir dosnios gyvenimo emanacijos, kurias kultūra vertina kaip atsietas jas pagimdžiusio ir maitinančio integralaus vitalinio proceso dalis. Kultūros gyvenimą galima vadinti dvasiniu gyvenimu. Tarp jo ir „palaimingo gyvenimo" didelio skirtumo nėra. Vykstančiame istoriniame procese, arba gyvenime, nė viena jų nėra viršesnio imanentiškumo. Atidžiai pažvelgus tampa aišku, kad kultūra niekada nėra faktas ar aktualybė. Šiandien kaip ir vakar ar bet kada anksčiau pateisinamas tik judesys tiesos link, teoriškas inteligencijos žingsnis, natūralus kaip kvėpavimas ar virškinimas. Tačiau mokslas, tiesos nuosavybė, kaip ir Dievo nuosavybė, yra įvykis, kuris neįvyko ir negali įvykti „šiame pasaulyje". Mokslas yra tik idealas. Šiandienos mokslas koreguoja vakarykštį, rytdienos koreguos šiandieninį. Tai nėra faktas, įvykstantis tam tikru laiku: Kantas ir visa jo epocha mąstė, kad išties vertingas mokslas arba tikras teisingumas įmanomas tik nesibaigiančiame nesibaigiančios istorijos procese. Štai kodėl kultūra visada yra progresas. Gyvenimo, kuris iš esmės yra dabartinė aktualybė, prasmė ir vertė yra geresniame rytojuje, ir taip toliau. Reali egzistencija yra nuolat redukuojama iki perėjimo į utopinę ateitį. Kultūrizmas, progresizmas, futurizmas, utopizmas yra

* Kad ir žūtų pasaulis, teįvyksta teisingumas (*lot.*).

vienas ir tas pats -*izmas*. Po vienokiu ar kitokiu apibrėžimu visada slypi veikla, kuriai gyvenimas kaip toks yra indiferentiškas, o vertingas tampa tik tada, kai tampa tojo „anapus" kultūriniu instrumentu ir substratu.

Iki kokio lygmens iliuziška norėti atriboti nuo gyvenimo tam tikras organiškas funkcijas, vadinamas mistiniais dvasiniais vardais, siaubingai akivaizdžiai matėme Vokietijos evoliucijoje. XVIII a. prancūzas buvo „progresistas", XIX a. vokietis buvo „kultūristas". Visas aukštasis vokiečių mąstymas nuo Kanto iki 1900 metų gali būti pavadintas vienu vardu: kultūros filosofija. Trumpam į jį įžengę pamatytume formalų panašumą į viduramžių teologiją. Pastebėtume esybių sukeitimą, nes senasis krikščionių mąstytojas sakė „Dievas", o naujasis vokietis sako „idėja" (Hegelis), „praktinio proto primatas" (Kantas, Fichte) arba „kultūra" (Cohenas, Wildelbaudas, Rickertas). Šis iliuzinis tam tikrų vitalinių energijų skirstymas, dezintegravimas to, kas gali egzistuoti tik kartu – mokslas ir kvėpavimas, moralė ir seksualumas, teisingumas ir sveika endokrininė sistema, – atveda iki didžiulių organinių nesėkmių, milžiniškų nuopuolių. Gyvenimas skiria visoms savo veikloms integralumo imperatyvą, ir tas, kuris sako „taip" vienai iš jų, turi patvirtinti jas visas.

Ar neįkvepia jūsų idėja visiškai pakeisti veiklos kryptį ir ieškoti gyvenimo prasmės ne aplink jį, o jame pačiame? Ar tai nėra verta dėmesio tema kartai, kuri dalyvauja didžiausioje naujųjų laikų istorijos krizėje – pabandyti paprieštarauti tradicijai ir pažiūrėti, kas atsitiks, jei užuot sakę „gyvenimas dėl kultūros" pasakysime „kultūra dėl gyvenimo"?

VIII

Gyvybinės vertės

Pamatėme, kad visose ankstesnėse kultūrose, ieškant gyvenimo vertės arba, kaip sakoma, jo „prasmės" ir įteisinimo, buvo nukrypstama į dalykus, kurie yra už gyvenimo ribų.

Visada atrodė, kad gyvenimo vertę sudaro kažkas jam transcendentalaus, o gyvenimas tebuvo laikomas keliu arba instrumentu to transcendentalumo link. Jis atrodė neturįs vertingų kokybių, o kartais pasirodydavo pilnas tik negatyvių verčių.

Šio ilgalaikio fenomeno priežastis abejonių nekelia. Tai ką, ar gyvenimas nėra įpareigojimas užsiimti negyvenimiškais dalykais? Regėti – tai nereiškia kontempliuoti okuliarinį aparatą, tai reiškia atsiverti aplinkiniam pasauliui, leistis užliejamam nuostabaus kosminių formų potvynio. Troškimas, vitalinė funkcija, geriausiai simbolizuojanti visų kitų funkcijų esmę, yra pastovi mūsų būties mobilizacija anapus būties: nenuilstantis šaulys, be perstojo šaudantis į įkvepiančius taikinius. Lygiai taip pat ir mąstymas visada mąsto ką kita, o ne save. Tokiu refleksijos atveju, kai norime mąstyti savo mąstymą, reikia būti įvaldžius objektą, kuris nebūtų mąstymas.

Didžiulė klaida buvo manyti, kad gyvenimas, netekęs pats savęs, yra egoistiškas, nes savo šaknyse ir esmėje jis neabejotinai altruistiškas.

Gyvenimas yra kosminis altruizmo faktas, egzistuojantis tik kaip amžina migracija tarp vitalinio Aš ir Kitko.

Tranzityvus vitališkumo pobūdis nebuvo akcentuotas filosofų, kurie ieškojo gyvenimo vertės. Pastebėję, kad neįmanoma gyventi nesidomint vienais ar kitais dalykais, jie manė, kad įdomūs yra patys dalykai, o ne domėjimasis jais. Panašų apsirikimą darė tie, kurie manė, kad alpinizme vertingiausia yra kalno viršūnė, o ne pats kopimas. Medituojant gyvenimą, būtina iš jo ištrūkti, suvaldyti ir sulaikyti visus savo vidinius judesius ir pasižiūrėti į jo tėkmę iš išorės kaip į garmančio vandens srovę nuo kranto. Dėl to ir Fichte yra labai gerai pasakęs, kad filosofuoti reiškia negyventi, o gyventi reiškia nefilosofuoti. Žmonės ir mes patys, gyvendami savo spontanišką gyvenimą, užsiimame mokslu, menu, teisingumu. Mūsų vitaliniame mechanizme šie dalykai sužadina aktyvumą, jie gyvenime vertingi. Tačiau pažvelgę į egzistenciją iš šono, matome, kad šie nuostabūs dalykai tėra pretekstas, kurį vitališkumas sukuria savo paties naudai, kaip šaulys savo strėlei ieško taikinio. Taigi ne

transcendentinės vertės suteikia gyvenimui prasmę, o nuostabus šio dosnumas, nes jam reikia kažkuo žavėtis. Nenoriu tuo pasakyti, kad visi šie didingi dalykai yra nevertingi: man tik knieti atkreipti dėmesį, kad ne mažiau vertingas yra šis gyvenimo esmę sudarantis gebėjimas užsidegti dėl vertingų dalykų.

Taigi filosofuojant reikia sulaikyti žvilgsnį prie paties gyvenimo ir nesileisti nukreipiamam jo judesio į ultravitališkumą. Gyvenimas panašus į stiklą, pro kurį matome kitus objektus. Jei leidžiame nukreipti dėmesį nuo transparentiškumo į kitus daiktus ir jo nepastebime, niekada nepamatysime stiklo. Kad jį pamatytume, turime nežiūrėti į esančius už stiklo daiktus, o įbesti žvilgsnį į jį patį, į ironišką jo substanciją, kuri pati save anuliuoja ir leidžia daiktams iš „ten" peržengti į „čia".

Panaši pastanga, o ne solidarizavimasis su gyvenimo impulsais, būtina kontempliuojant gyvenimą. Tik tada atrasime jame išskirtines jo vertes.

Pirmoji iš jų yra *in genere** betarpiškai susijusi su gyvenimu, nesvarbu, kokia būtų jo kryptis ir turinys. Kad būtų aiški ši vertė, tereikia palyginti mineralo ir gyvo organizmo, kad ir paties paprasčiausio ir primityviausio, egzistenciją. Visada pastebime skirtingą dviejų daiktų lygmenį; visada pamatome, kad tie daiktai spontaniškai paklūsta vienas kitam, formuodami hierarchiją – mes „pamatome" jų vertes. Taip palyginę skausmingiausią ir niekingiausią gyvenimą su tobuliausiu akmeniu, iš karto pastebėsime didžiulį gyvenimo privalumą. Gyvenimo pranašumas virš visko, kas nėra gyvenimas, yra toks akivaizdus, kad jo negalėjo paneigti nei budizmas, nei krikščionybė. Manau, aiškėja, kad indo *nirvana*, griežtai kalbant, nėra grynas gyvenimo panaikinimas, arba, kitaip tariant, nėra absoliuti mirtis. Azijietiškoje pasaulio koncepcijoje – tai turbūt ir yra labiausiai azijietiška – egzistuoja dvi egzistencijos ir gyvenimo formos: individua-

* Apskritai (*lot.*).

li, kurioje gyva būtybė jaučiasi izoliuota nuo visumos dalis, ir universali, kurioje viskas, vadinas, ir niekas nėra apibrėžta. *Nirvana* redukuojasi iki individualaus gyvenimo išsklidimo gyvame visatos vandenyne ir išsaugo bendrą vitališkumo charakterį, kurio, anot mūsų vakarietiškos nuomonės, neturi akmuo. Analogiškai krikščionybė pirmenybę šiame gyvenime teikia ne bedvasei egzistencijai, o kitam gyvenimui, kuris gali reikšti viską, ką tik norite, tačiau sutampa su „šiuo" gyvenimu tuo, kas svarbiausia: tai gyvenimas. Palaima yra biologinio pobūdžio ir galbūt vieną dieną, daug artimesnę, nei įtaria skaitytojas, bus ištirta bendroji biologija, kurioje dabartinė tebus viena iš dalių, ir dangiškoji fauna bei fiziologija bus apibrėžtos ir biologiškai išstudijuotos kaip „galimos" gyvenimo formos.

Gyvenimui nereikia jokio apibrėžto turinio – asketizmo ar kultūros, – kad turėtų vertę ir prasmę. Gyvenimas, kaip ir teisingumas, grožis ar palaima, yra vertingas pats savaime. Goethe turbūt buvo pirmasis, aiškiai tai žinojęs ir apibendrindamas savo egzistenciją pasakęs: „Kuo daugiau mąstau, tuo akivaizdžiau įsitikinu, kad gyvenimas egzistuoja tam, kad būtų gyvenamas". Pakankamas vitališkumo kiekis vertinimo orbitoje išlaisvina gyvenimą iš servilizmo, kuriame jis per klaidą buvo laikomas – gyvenimas atrodė vertingas tik pasitarnaudamas kitiems dalykams.

Dabar žvelgiant iš gyvenimo plano hierarchijos aukštumų lyg nuo jūros lygio išryškėja daugiau ar mažiau vertingos gyvenimo formos.

Šia prasme Nietzsche buvo tikriausias aiškiaregis. Jam priklauso vienas vaisingiausių mūsų epochos mąstymo atradimų. Kalbu apie skirtumą tarp kylančio ir smunkančio, įgyvendinto ir neįgyvendinto gyvenimo.

Gyvenimas neturi poreikio remtis ekstravitaliniais svarstymais – teologiniais, kultūriniais ir kt., – jis pats atrenka ir hierarchizuoja vertes. Įsivaizduokite prieš save būrį kokios nors zoologinės rūšies individų, pavyzdžiui, arklių. Net ir visiškai atsisakę utilitarinio požiūrio, galime suskirstyti tuos

individus laipsniška seka, kurioje kiekvienas gyvulys atstovaus tam tikrų arkliškų potencijų realizacijai. Jei žvelgsime į šią seką teigiama linkme, pamatysime kylančią gyvenimo kryptį, t.y. su kiekvienu individu gyvenimo bus vis daugiau; jei žvelgsime į ją neigiama linkme, pamatysime progresuojantį vitališkumo nuosmukį, vedantį iki pat rūšies degeneracijos. Tarp vieno ir kito kraštutinumo galime pažymėti tašką, kuriame vitalinė forma turi vienodas galimybes į tobulybę ir į dekadansą. Individai žemiau šio taško mums atrodys „niekingi": jų biologinė rūšies potencija mažėja. Aukščiau šio taško esantieji atrodys „grynakraujai", „kilmingi", per juos rūšis tampa kilminga. Štai turime dvi grynai gyvybines vertes – vieną pozityvią, kitą negatyvią: kilmingumą ir niekingumą. Vienoje ir kitoje žaidžia grynai zoologinės ypatybės: sveikata, jėga, greitis, grakštumas, proporcinga kūno forma arba jų ribotumas ir trūkumas. Žmogus taip pat pakliūva į šią grynai vitalinio vertinimo perspektyvą. Reikėtų kuo skubiau baigti tą tradicinę veidmainystę, kuri teigia nematanti žmogiškų individų, mažai ar visai kultūriškai nevertingų, nuostabios gyvuliškos gracijos. Tiksliau tariant, žmogaus gyvuliškos gracijos, rūšies „žmogus" zoologinio aspekto gracijos, pasižyminčios visomis specifinėmis potencijomis be kultūros. (Kultūra tėra viena krypčių kultivuojant šias gyvuliškas potencijas.) Geriausias pavyzdys čia yra Napoleonas, prieš kurio akinamą pavyzdinį gyvybingumą nori užmerkti akis abu palaimintieji – ir mistikas, ir demokratas.

Man atrodo nesuprantama, kodėl taip sunkiai kai kas suvokia neišvengiamą realybės dvilypumą. Jie pripažįsta vieną daiktų atvaizdą ir neigia arba drumsčia kitą, priešingą. Gal etiškai ir juridiškai Napoleonas ir buvo bėglys, besislapstantis nuo teisingumo – tai sunkoka įrodyti tiems, kurie nėra prisiregistravę vienoje parapijoje – tačiau, norite to ar nenorite, žmogiška struktūra jame reiškėsi aukščiausiomis pulsacijomis, kurios, kaip sako Nietzsche, yra „maksimalios įtampos plotai". Inteligencija matuojama ne tik kultūrine ir objektyvia tiesos verte. Į inteligenciją reikia žvelgti kaip į gryną vi-

talinį atributą, kurio vertybė – sumanumas, nes arklys vertingas ne tik todėl, kad greitai pristato mus į reikiamą vietą.

Neabejotina, kad antikinis gyvenimas buvo mažiau persmelktas transvitalinių – religinių ar kultūrinių – verčių nei krikščioniškasis ar dabartinė jo pasekmė. Graikas ir romėnas yra arčiau zoologinės nuogybės nei krikščionis ar šiandienis „progresistas". Ir vis dėlto šv. Augustinas, ilgą laiką buvęs pagoniu, ilgai žiūrėjęs į pasaulį „antikinėmis" akimis, negalėjo atsikratyti gilios pagarbos šioms gyvuliškoms Graikijos ir Romos vertėms. Naujojo tikėjimo šviesoje tokia egzistencija be Dievo turėjo jam atrodyti bevertė ir tuščia. Tačiau intuityviai jis teigė gyvybinę pagonybės graciją, išreikšdamas savo pagarbą dviprasmiška fraze: *Virtutes ethnicorum splendida vitia* – „Pagonių vertybės yra nuostabios ydos". Ydos? Tada tai negatyvios vertės. Nuostabios? Tada tai pozityvios vertės. Šis prieštaringas vertinimas yra viskas, ką gali sau leisti gyvenimas. Jo invazinė gracija teikiasi mūsų jutimiškumui, bet kartu skleidžia nuodėmės kvapą. Tačiau kodėl nenuodėminga sakyti, kad saulė šviečia, o nuodėminga galvoti, kad gyvenimas nuostabus, iki kraštų prikrautas verčių kaip Ofirio laivai perlų? Nugalėti šią įsisenėjusią gyvenimo veidmainystę yra garbinga mūsų laikų misija.

IX

Nauji simptomai

Imanentinių gyvenimo verčių atradimas, kurį padarė Goethe's ir Nietzsche's geniali intuicija, buvo pirmesnis už reikšmingą ateities dalyką: šių verčių atradimą bendru visos epochos jutimiškumu. Ši genialių pranašysčių numatyta epocha jau atėjo: tai mūsų epocha.

Tuščios atrodo pastangos nepripažinti gilios šių dienų Vakarų istorijos krizės. Simptomai yra pernelyg akivaizdūs ir juos širdyje jaučia net tas, kuris siekia tai paneigti. Žingsnis

po žingsnio Europos visuomenėje vis didesnius plotus užima keistas fenomenas, kurį galima būtų pavadinti „vitaline dezorientacija".

Gerai orientuojamės tada, kai neabejojame dėl šiaurės ir pietų pusės – idealių orientacinių taškų mūsų veiklai ir aktyvumui. Kadangi gyvenimą iš esmės sudaro veikla ir aktyvumas, sistema tokių orientacinių taškų, į kuriuos kreipiami mūsų veiksmai ir judesiai, yra neatsiejama gyvo organizmo dalis. Visa, kuo tas organizmas gyvena, ką tiki, gerbia ir garbina, sukurta mūsų pačių organinės potencijos ir sudaro nedalomą biologinį kūno ir dvasios apvalkalą. Gyvename sąryšyje su aplinka, kuri savo ruožtu priklauso nuo mūsų jutimiškumo. Voro, tigro ir žmogaus „pasaulis" nėra toks pats. Lygiai taip pat azijiečio „pasaulis" skiriasi nuo sokratiškojo graiko ar šiandieninio žmogaus „pasaulio".

Tuo norima pasakyti, kad evoliucionuojant gyvai būtybei kartu kinta ir jos aplinka, ypač joje esančių daiktų perspektyva. Įsivaizduokite perėjimo akimirką, kai vakarykščiai atramos taškai, formavę suprantamą mūsų peizažo architektūrą, praranda savo puikumą, patrauklią galią, įtaigumą, o naujieji taškai dar neryškūs ir nestiprūs. Tada peizažas aplink subjektą atrodo išskydęs, netvirtas, išblyškęs; tada ir paties subjekto žingsniai yra neužtikrinti, nes pagrindiniai atramos taškai svyruoja ir blaškosi, o įprasti maršrutai raitosi lyg norėdami išslysti iš po kojų.

Štai tokioje situacijoje šiandien yra europietiška egzistencija. Verčių sistema, valdžiusi jos veiklą trisdešimt metų, prarado aktualumą, patrauklumą, imperatyvią jėgą. Vakarų žmogus išgyvena radikalią dezorientaciją, nes nežino pagal kokias žvaigždes gyventi.

Patikslinkime: beveik trisdešimt metų didžioji europietiškos žmonijos dalis gyveno dėl kultūros. Mokslas, menas, teisingumas buvo patys savaime pakankami; į juos paniręs gyvenimas patenkino savo konstituciją. Jokių abejonių dėl šių prioritetų nebuvo. Žinoma, individas galėjo jų nepaisyti ir domėtis mažiau vertais dalykais; tačiau tai darydamas jis

turėjo omeny, kad po šiuo laisvamanišku kaprizu nenutrūkstamai vyksta kultūrinis egzistencijos įteisinimas. Jis jautė turįs galimybę bet kurią akimirką sugrįžti į kanonišką ir užtikrintą gyvenimo formą. Lygiai taip pat Europos krikščionybės amžiuje nusidėjėlis matė savo nuodėmingą gyvenimą sklandant virš gyvo tikėjimo Dievo įsakymais, sudarančiais jo dvasios pagrindą.

XIX ir XX amžių sandūros politikas, asamblėjoje aukštinęs „socialinį teisingumą", „viešąsias teises", „liaudies valdžią", sulaukdavo nuoširdaus, veiksmingo rezonanso auditorijos širdyje. Tas pat nutikdavo ir žmogui, šventiko gestu gynusiam žmogišką meno šlovę. Šiandien to nebematome. Kodėl? Ar jau nebetikime didingais dalykais? Ar mūsų nebedomina teisingumas, mokslas, menas?

Atsakymas abejonių nekelia. Mes tuo tikime, tik kitaip ir kitu atstumu. Turbūt geriausias pavyzdys, paaiškinantis naujo jutimiškumo modulį, yra naujasis menas. Stebėtinas sutapimas: jauniausia visų Vakarų šalių karta kuria meną – muziką, tapybą, poeziją – kaip prieštarą ankstesnėms kartoms. Subrendę, geranoriškai nusiteikę žmonės ignoruoja naująjį meną dėl paprastos priežasties – jie jo nesupranta. Jis ne tik kad neatrodo jiems geresnis ar blogesnis, bet jie iš viso laiko jį ne menu, o gigantišku farsu, ištempusiu lengvabūdiškus savo tinklus visoje Europoje ir Amerikoje.

Nesudėtinga paaiškinti tokį senųjų ir jaunųjų skirtumą šių dienų meno akivaizdoje. Ankstesnėse meno evoliucijos stadijose stiliaus variacijos, kartais ir gilios (prisiminkite romantizmo pokytį po susidūrimo su neoklasicizmu), visada apsiribodavo estetinių objektų pasikeitimu ir pakeitimu. Prioritetai buvo teikiami skirtingoms grožio formoms. Tačiau po šiomis meninio objekto variacijomis nekito subjekto pozicija bei atstumas meno atžvilgiu. Savo gyvenimą pradedančios dabartinės kartos atveju transformacija yra daug radikalesnė. Naujasis menas nuo tradicinio skiriasi ne tiek savo objektais, kiek radikaliu subjektyvios nuostatos meno atžvilgiu pasikeitimu. Bendras naujojo stiliaus simptomas,

ryškėjantis visuose daugiaformiuose jo pasireiškimuose, yra tas, kad menas, išstumtas iš „rimtos" gyvenimo zonos, nebėra vitalinės traukos centras. Pusiau religinis pakylėtos patetikos pobūdis, kuriuo du šimtus metų pasižymėjo estetinis pasitenkinimas, visiškai sunaikintas. Menas naujajai kartai virsta filisteriškumu, nemenu, į jį nebežvelgiama rimtai. Rimta yra tai, apie ką sukasi mūsų egzistencijos ašis. O menas negali išlaikyti mūsų gyvenimo svorio. Jei bando tai daryti, žlunga, prarasdamas savo žavesį. Jei perkeltume estetinę veiklą iš savo gyvenimo centro į periferiją, užuot žiūrėję į meną rimtai, laikytume jį pramoga, žaidimu, malonumu – toks jis ir yra, – meninė kūryba įgytų įkvepiantį švytėjimą.

Nesusipratimas, karaliaujantis estetikoje tarp senųjų ir jaunųjų, yra perdėm radikalus, kad galėtume jį pakoreguoti. Seniesiems naujojo meno rimtumo stoka yra defektas, kurio užtenka tam menui panaikinti; o jauniesiems ši rimtumo stoka yra aukščiausia meno vertė, kurią jie ryžtingai ir apgalvotai siekia įgyvendinti.

Šis pozicijos meno atžvilgiu viražas rodo vieną būdingiausių naujojo egzistencijos suvokimo bruožų: neseniai pavadinau tai sportine ir šventine gyvenimo prasme. Kultūrinis progresas, atstojęs religiją du šimtus paskutiniųjų metų, žmogaus veiklą galėjo vertinti tik pagal jo rezultatus. Kultūros reikmės ir priedermės įpareigoja žmoniją atlikti tam tikrą veiklą. Pastanga kuo geriau tai atlikti yra privaloma. Ši privaloma pastanga, kurios reikia apibrėžtiems tikslams įgyvendinti, yra darbas. XIX a. buvo sudievinęs darbą. Atkreipkite dėmesį, kad darbą sudaro nekvalifikuotos pastangos, pelnančios šlovę iš reikmės, kuriai tarnauja. Dėl šios priežasties darbas yra homogeninio ir grynai kiekybinio pobūdžio, leidžiančio matuoti jį valandomis ir įvertinti matematiškai.

Priešinga darbui pastanga, gimstanti ne iš reikmės, o iš laisvo ir dosnaus vitalinės potencijos impulso, yra sportas.

Darbo pastangai prasmės ir vertės suteikia darbo tikslas, o sporte vertę rezultatui suteikia pati spontaniška pastan-

ga. Kalbame apie prabangią pastangą, kuri pati įsiteikia į rankas be kompensacinės vilties, lyg vidinės energijos perteklius. Štai kodėl sportinės pastangos kokybė visada yra didžiulė, neprilygstama. Neįmanoma pritaikyti jai svorio ir matavimo vieneto, be kurio neapsieinama apskaičiuojant darbą. Išties vertingi dalykai pasiekiami tik šios antiekonominės pastangos dėka: mokslinė ir meninė kūryba, politinis ir moralinis didvyriškumas, religinis šventumas – štai aukščiausi sporto rezultatai. Atkreipkite dėmesį, kad į juos einama ne iš anksto apgalvotu būdu. Niekas neatrado fizikos dėsnių nusprendęs tai padaryti iš anksto; geriausiu atveju tai buvo priimta kaip netikėta dovana už trokštamą ir nesuinteresuotą domėjimąsi gamtos reiškiniais.

Gyvenimas, atrandantis daugiau įdomumo ir vertės savo veikloje nei kadaise itin vertintuose ribotuose tiksluose, suteikia savo pastangai jaunatvišką, dosnią ir šiek tiek pašaipią atmosferą, artimą sportui. Jis kiek galėdamas sumažina liūdnus darbo gestus, siekiančius susitapatinti su patetiniais svarstymais apie žmogaus pareigas ir šventą kultūros darbą. Jis lyg juokaudamas sukuria puikiuosius savo kūrinius, neteikdamas jiems didelės reikšmės. Poetas elgiasi su savo paties menu kaip geras futbolininkas – su kojos pėda. XIX amžius atrodo lyg viena didžiulė darbo diena. Šiandieninis jaunimas, regis, nusiteikęs suteikti gyvenimui nesudrumsčiamą išeiginės dienos aspektą.

Panašios variacijos požymius būtų nesudėtinga nurodyti ir politikoje. Akivaizdžiausia šių dienų europinės politikos žymė yra depresija. Politika dabar mažiau reikšminga nei 1900-aisiais, ji mažiau ryžtinga ir neatidėliotina. Niekas nesitiki sulaukti iš jos laimės, ir truputį vaikiškai atrodo mūsų seneliai, kovęsi barikadose dėl vienos ar kitos konstitucinės teisės formulės. Tiksliau tariant, vertingiausias iš tų beprotiškų scenų šiandien mums atrodo tas kilnus impulsas, vertęs ieškoti mirties. Motyvas, deja, atrodo nesvarus. „Laisvė“ yra labai probleminis ir dviprasmiškas dalykas, o štai didvyriškumas, subtilus sportinis gestas, kuriuo žmogus pakelia

savo gyvenimą į kitą lygį, turi neįkainojamo vitalinio žavesio. Pastarųjų pusantro šimto metų viešoji istorija užgimė žaidimų su kamuoliu priesaikoje. Prisiminkite paveikslus, kurie vaizdavo tą iškilmingą spektaklį; prisiminkite patetiškus gestus, kuriais įgalioti asmenys atliko tą garbingą veiksmą. Pats aktas – priesaika – rodo, kad politikai buvo teikiama religinė svarba. Kas nejaučia atgrasumo tokiam jutimiškumui? Tačiau, kartoju, tai nereiškia, jog politiniai principai prarado vertę ir reikšmę. Laisvė ir toliau tebėra įstabus dalykas, tačiau ji yra ne daugiau kaip gyvenimo schema, formulė, instrumentas. Pakeisti gyvenimą politine idėja, ją sudievinti reikštų stabmeldystę.

Kultūros vertės ne mirė, o pakeitė lygmenį. Kiekvienoje perspektyvoje, atsiradus naujam terminui, pakinta visa hierarchija. Lygiai taip pat spontaniškoje naujojo žmogaus vertybių sistemoje, arba jame pačiame, pasirodė nauja vertė – vitališkumas, – kuri vos apsireiškusi sumenkino likusiąsias. Ankstesnioji epocha savitai ir vienašališkai vertino kultūrą, pamiršdama gyvenimą. Tada, kai gyvenimas bus suvokiamas kaip nepriklausoma nuo savo turinio vertė, mokslas, menas ir politika bendroje mūsų širdies perspektyvoje bus verti mažiau, nors turės tą pačią vertę.

X

Žiūrėjimo taško doktrina

Supriešinti gyvenimą su kultūra ir skelbti jo teisių pilnatvę nereiškia tapti antikultūrinio tikėjimo šalininku. Taip interpretuojant anksčiau išsakytas mintis, praktikuojamas pats tikriausias faktų iškraipymas. Kultūros vertės nepaliečiamos; tėra neigiamas jos išskirtinumas. Amžių amžiais kalbama tik apie naudą, kurią gyvenimui teikia kultūra. Nė trupučio nenuvertindami šios naudos, nepamirškime, kad kultūrai iš gyvenimo reikia ne ką mažiau. Abi jėgos – biologijos imanentiškumas ir kultūros transcendentalumas – atsistoja viena

prieš kitą akis į akį, lygiomis teisėmis, nepavaldžios viena kitai. Toks lojalus jų traktavimas leidžia aiškiai formuluoti jų santykių problemą ir parengti tikslingą ir rimtą sintezę.

Prisiminkite šios studijos pradžią. Šiuolaikinė tradicija pateikia mums dvi skirtingas reakcijas į gyvenimo ir kultūros priešpriešą. Viena iš jų, racionalizmas, gelbėja kultūrą ir neigia gyvenimą. Kita, reliatyvizmas, atlieka priešingą operaciją: nuvertina objektyvią kultūros vertę, kad gyvenimas galėtų laisvai žygiuoti. Abu sprendimai, kurie ankstesnėms kartoms atrodė pakankami, neranda atgarsio mumyse. Vienas ir kitas gyvena dėl nepaaiškinamo aklumo. Kadangi mūsų laikotarpis, nekamuojamas šio negalavimo, aiškiai mato abiejų besiginčijančių jėgų svorį, jis nemano, kad neegzistuoja nei tiesa, nei teisingumas, nei grožis, ir nepamiršta, kad egzistencijai reikalinga vitališkumo parama.

Sukonkretinsime šią mintį pateikdami lengviausiai apibrėžiamos kultūros dalies – pažinimo – pavyzdį.

Pažinimas yra tiesų įsisąmoninimas, o tiesose mums apsireiškia transcendentalus (transsubjektyvus) realybės pasaulis. Tiesos yra amžinos, vienintelės ir nekintamos. Kaip galima įterpti jas į subjekto vidų? Racionalizmo atsakymas yra vienareikšmis: pažinimas įmanomas tik tada, kai realybė gali į jį įsiskverbti be mažiausios deformacijos. Taigi subjektas turi būti skaidrus, be jokios ypatybės ir spalvos, toks pat vakar, šiandien ir rytoj, vadinasi, ultravitalinis ir ekstraistorinis. Gyvenimas yra ypatybė, pokytis, raida, vienu žodžiu – istorija.

Reliatyvizmo atsakymas ne mažiau vienareikšmis. Pažinimas yra neįmanomas; nėra jokios transcendentinės realybės, nes kiekvienas realus subjektas yra ypatingų savybių visuma. Į jį įžengusi, realybė deformuotųsi ir tokia individuali deformacija kiekvieną kartą būtų laikoma tariama realybe.

Įdomu pažymėti, kad šiandien pažinimo psichologija, biologija ir teorija be išankstinio susitarimo ir svarstymo patikrino abi šias pozicijas ir jas ištaisė, iškėlusios šį klausimą iš naujo.

Nei subjektas yra skaidri terpė, identiškas ir nekintantis „grynasis aš", nei realybės suvokimas palieka pačioje realybėje kokių nors deformacijų. Faktai pateikia trečią nuomonę, pavyzdinę abiejų ankstesnių sintezę. Nuleidus į upę tinklą arba rėtį, vieni daiktai pro juos pralenda, kiti užsilaiko, vadinasi, galima sakyti, jie atrenkami, bet ne deformuojami. Tokia tad yra subjekto, gyvos būtybės, funkcija jį supančios kosminės realybės atžvilgiu. Nei jis leidžia perskrosti save, kaip turėtų daryti racionalistų sukurta išgalvota būtybė, nei slepia savy iliuzinę realybę. Jo funkcija yra selekcija. Individas, priimantis aparatas, praleidžia tam tikrą kiekį mažiausių realybės elementų, kurių forma ir turinys atitinka jo jutiminio tinklo akis. Kiti dalykai – reiškiniai, faktai, tiesos – lieka išorėje, nepažinti ir nesuvokti.

Kitas elementarus ir grynai fiziologinis pavyzdys susijęs su mūsų regėjimu ir klausa. Žmogaus okuliarinis ir audicinis aparatas priima tam tikro minimalaus ir maksimalaus dažnio bangas. Spalvos ir garsai, liekantys už vieno ar kito kraštutinumo ribų, jam nepažįstami. Tokiu būdu vitalinė aparato struktūra įtakoja realybės recepciją; tačiau tai nereiškia, kad jo įtaka ar intervencija yra deformuojanti. Visas platus realių, neabejotinai realių spalvų ir garsų repertuaras įeina į jo vidų nepakitęs.

Lygiai tas pat pasakytina apie tiesas. Kiekvieno individo psichinė struktūra tampa percepcijos organu, turinčiu apibrėžtą formą, leidžiančią suprasti tam tikras tiesas arba neleidžiančią pamatyti kitų. Taip ir kiekviena tauta bei epocha turi tipinę dvasią, arba tinklą, kurio akių dydis ir forma vienas tiesas priima, o kitas atmeta. Tai reiškia, kad visos epochos ir tautos yra gavusios atitinkamą tiesos porciją ir beprasmiška bandyti oponuoti kitoms epochoms ir tautoms, tarsi tik joms vienoms būtų atverta visa tiesa. Istorijoje viskas turi savo vietą; niekas negali iš jos iššokti, nes tai reikštų pavirsti abstrakčia būtybe, visiškai atsisakiusia egzistencijos.

Du žmonės žiūri į tą patį peizažą iš skirtingų vietų. Jie mato ne tą patį. Skirtinga situacija lemia, kad peizažas abiem stebėtojams organizuojasi skirtingai. Tai, ką vienas mato pirmame plane, aiškiai ir su visom detalėm, kitas mato paskutiniame, neaiškiai ir miglotai. Kaip vienas už kito sustatyti daiktai užstoja vienas kitą visiškai ar iš dalies, taip ir kiekvienas iš jų mato tą peizažo dalį, kurios kitas nemato. Ar prasminga jiems teigti, kad kito stebėtojo peizažas yra fiktyvus? Žinoma, ne; abu jie vienodai realūs. Tačiau taip pat klaidinga būtų manyti, kad jų peizažai skirtingi ir dėl to iliuziški. Tai suponuotų, kad esama trečio – autentiško – peizažo, kurio sąlygos nėra tokios pačios kaip pirmųjų dviejų. Tačiau toks archetipinis peizažas neegzistuoja ir negali egzistuoti. Kosminė realybė gali būti matoma tik iš apibrėžtos perspektyvos. Perspektyva yra vienas realybės komponentų. Ji yra ne jos deformacija, bet organizacija. Realybė, kuri iš visų žiūrėjimo taškų būtų visada identiška, yra absurdiška sąvoka.

Tai, kas vyksta regint, vyksta ir visur kitur. Kiekvienas pažinimas visų pirma yra apibrėžtas žiūrėjimo taško. Spinozos *species aeternitatis**, visuotinis, absoliutus žiūrėjimo taškas, neegzistuoja: tai fiktyvus ir abstraktus žiūrėjimo taškas. Neabejojame intrumentine jo nauda tam tikriems pažinimo poreikiams, tačiau nevalia pamiršti, kad iš jo realybė nematoma. Abstraktus žiūrėjimo taškas pateikia tik abstrakcijas.

Toks mąstymo būdas veda į radikalią filosofijos ir, svarbiausia, mūsų kosminio jutimo reformą.

Kiekvieno realaus subjekto individualybė buvo neįveikiama kliūtis pastarųjų laikų intelektinei tradicijai – kad pažinimas įteisintų savo norą siekti tiesos. Buvo manoma, kad du skirtingi subjektai atranda skirtingas tiesas. Dabar matome, kad dviejų subjektų pasaulių skirtumai nereiškia vieno iš jų fiktyvumo. Priešingai, kadangi kiekvieno subjekto matomas pasaulis yra realybė, o ne fikcija, vadinasi, turi

* Amžinybės požiūris (*lot.*).

egzistuoti ir skirtingas kito asmens percepcinis aspektas. Šis skirtumas yra ne prieštaravimas, o papildymas. Jei pasaulis būtų identiškai apsireiškęs tiek sokratiško graiko, tiek jankio akims, turėtume galvoti, kad pasaulis neturi tikros, nuo subjektų nepriklausančios realybės. Šis aspekto sutapimas, pasireiškęs tokiuose skirtinguose taškuose esantiems žmonėms kaip V a. pr. Kr. Atėnai ir XX a. Niujorkas, rodytų, kad kalbama ne apie išorišką jiems realybę, o identišką vaizduotės padarinį, atsitiktinai pasireiškusį dviem subjektams.

Kiekvienas gyvenimas yra žiūrėjimo į pasaulį taškas. Iš tiesų tai, ką mato vienas, kitas matyti negali. Kiekvienas individas – asmuo, tauta, epocha – yra nepakeičiamas tiesos užkariavimo organas. Ir tokiu būdu tiesa, pati savaime būdama nepavaldi istoriniams pokyčiams, įgauna vitalinę dimensiją. Be raidos, nuolatinės kaitos ir neišsenkančio veiksmo, kuris sudaro gyvenimą, visata, visuotinė tiesa, būtų nepažini.

Didelė klaida buvo manyti, kad nepriklausomai nuo žiūrėjimo taško realybė turi savo veidą. Taip galvojant bet koks apibrėžtas žiūrėjimo taškas nesutaps su šiuo absoliučiu aspektu ir dėl to bus klaidingas. Tačiau realybė lyg peizažas turi begalę perspektyvų, kurios vienodai tikros ir autentiškos. Vienintelė klaidinga perspektyva yra ta, kuri siekia būti vienintelė. Kitais žodžiais tariant, klaida yra utopija, nelokalizuota tiesa, matoma iš „jokios vietos". Utopistas – tai racionalisto vardas – klysta labiausiai, nes jis nėra ištikimas savo žiūrėjimo taškui, jis dezertyruoja iš savo vietos[9].

Iki šiol filosofija visada buvo utopiška. Dėl to kiekviena sistema pretendavo būti vertinga visiems laikams ir visiems žmonėms. Atsiribojusi nuo vitalinės, istorinės, perspektyvinės dimensijos, ji bergždžiai darė savo reikšmingus gestus. Žiūrėjimo taško doktrinai, priešingai, būtina, kad siste-

[9] Nuo 1913 m. dėstau universitete šią perspektyvizmo doktriną, kuri tiksliai suformuluota ir atspausdinta žurnale *El Espectador*. T. I (1916). Apie nuostabų šios teorijos patvirtinimą Einsteino darbuose žiūrėkite priedus.

moje viską jungtų vitalinė perspektyva, iš kurios ji kilo, ir vyktų jungtis su kitomis ateities ar egzotiškomis sistemomis. Grynasis protas turi būti pakeistas vitaliniu protu, kuris lokalizuotųsi ir įgytų mobilumą bei transformacijos galią.

Žvelgdami į praeities filosofiją, įskaitant ir paskutinįjį amžių, pastebime joje tam tikrus primityvizmo bruožus. Vartoju šį žodį ta griežta prasme, kuria jis taikomas kalbant apie *quattrocento* tapytojus. Kodėl vadiname juos „primityvais"? Kas sudaro jų primityvumą? Sakoma, kad jų naivumas, tyrumas. Tačiau kokia yra šio naivumo ir tyrumo priežastis, esmė? Be abejo, tai paties savęs pamiršimas. Primityvus tapytojas tapo pasaulį iš savo žiūrėjimo taško – vadovaudamasis savo idėjomis, vertinimais, intymiais jausmais; tačiau tiki, kad tapo pasaulį tokį, koks jis yra. Bet kartu pamiršta įterpti į darbą savo paties asmenį, pateikia mums savo kūrinį, lyg jis būtų susikūręs pats, be intervencijos konkretaus subjekto, esančio tam tikroje erdvės vietoje ir tam tikrame laiko akimirksnyje. O mes paveiksle matome jo individualybės atspindį ir tai, kad jis jos nematė, pats save ignoravo ir manė esąs anonimiška akis, praverta virš pasaulio. Toks savęs ignoravimas yra žavinga naivumo versmė.

Tačiau malonumas, kurį mums teikia naivumas, žadina ir suponuoja panieką. Kalbame apie geranorišką niekinimą. Primityviu tapytoju gėrimės kaip infantilia siela, nes jaučiamės už ją viršesni. Mūsų pasaulio vizija yra daug platesnė, sudėtingesnė, pilna atsargumo, kryžkelių, liukų. Judėdami savo vitalinėje aplinkoje, viską jaučiame kaip kažką neribota, neaprėpiama, pavojinga ir sudėtinga. Džiaugdamiesi vaiko ar primityvaus tapytojo pasauliu, manome, kad tai tik mažas ratas, aiškus ir aprėpiamas, turintis ribotą objektų ir peripetijų repertuarą. Įsivaizduojamas gyvenimas, kurį kontempliuodami trumpam patiriame, mums atrodo lyg paprastas žaidimas, akimirksniu išvaduojantis iš sunkios ir problemiškos egzistencijos.

Taigi naivumo žavesys yra stipriojo mėgavimasis silpnojo menkumu.

Būtent tuo pasižymi mūsų gėrėjimasis praeities filosofija. Aiškus ir paprastas jos schemiškumas, naivus tikėjimas tariamai atrasta tiesa, pasitikėjimas nepajudinamomis formulėmis mums sudaro įspūdį užbaigto, apibrėžto ir aiškaus pasaulio, *kuriame nebėra problemų*, kuriame viskas išspręsta. Nėra nieko maloniau, kaip kelias valandas pasivaikščioti tokiame aiškiame ir ramiame pasaulyje. Tačiau atsigręžę į save ir pradėję jausti pasaulį savo pačių jutimu, pamatome, kad tokios filosofijos apibrėžtas pasaulis yra ne tikrasis pasaulis, o filosofijos autoriaus horizontas. Tai, ką jis interpretavo kaip visatos ribą, už kurios nieko daugiau nėra, tebuvo vingiuota linija, kuria jo perspektyva užvėrė peizažą. Filosofija, norinti išgyti iš šio įsisenėjusio primityvizmo, šios nuolatinės utopijos, turi ištaisyti klaidą, kad netvirtas ir neapibrėžtas horizontas yra visas pasaulis.

Pasaulio redukavimas ar konversija į horizontą nepalieka jam nė lašo realybės: paprasčiausiai apie jį referuoja gyvai būtybei, suteikia vitalinę dimensiją, lokalizuoja gyvenimo srovėje, kuri teka iš rūšies į rūšį, iš tautos į tautą, iš kartos į kartą, iš individo į individą ir semiasi jėgų iš universalios realybės.

Tokiu būdu kiekvienos būtybės, jos individualybės ypatumai toli gražu netrukdo suvokti tiesą, tik jie ir yra tas organas, per kurį galima pamatyti individualybę atitinkančią realybę. Taip kiekvienas individas, kiekviena karta ir epocha pasirodo kaip nepakeičiamas pažinimo aparatas. Integrali tiesa įgyjama tik nuolat siejant savo ir kitų matymą. Kiekvienas individas yra esminis žiūrėjimo taškas. Sudėjus visas dalines vizijas greta, pamatytume visuotinės ir absoliučios tiesos audinį. Šių individualių perspektyvų visuma, žinojimas to, ką visi ir kiekvienas yra matę ir žino, visažinystė, tikrasis „absoliutus protas" yra išskirtinė savybė, kurią įvardijame – Dievas. Dievas taip pat yra žiūrėjimo taškas; tačiau ne tik todėl, kad gali matyti ne vien žmogišką plotmę, bet ir universalią realybę tarsi senas racionalistas. Dievas nėra racionalistas. Jo žiūrėjimo taškas yra kiekvieno

iš mūsų žiūrėjimo taškas, mūsų dalinė tiesa yra ir Dievo tiesa. Tad mūsų perspektyva yra teisinga ir mūsų realybė yra autentiška! Kaip sako katekizmas, Dievas yra visur ir todėl žvelgia iš visų žiūrėjimo taškų, o savo neribotu vitališkumu sutelkia ir harmonizuoja visų mūsų horizontus. Dievas yra simbolis vitalinės tėkmės, pro kurios nesibaigiančius tinklus vis plaukia ir plaukia pasaulis, impregnuotas, palaimintas arba matomas, mylimas, nemėgstamas, kenčiamas ir garbinamas gyvenimo.

Malebranche'as teigė, kad jei žinome kokią nors tiesą, tai žinome tik todėl, kad viską matome per Dievą arba iš Dievo žiūrėjimo taško. Įtikinamesnė man atrodo priešinga versija – Dievas mato daiktus per žmones, žmonės yra dieviškumo regėjimo organai.

Todėl neverta apsimesti, kad jokio subtilaus pareikalavimo iš mūsų nėra, reikia tvirtai atsistoti savo vietoje, likti ištikimiems savo organizmui, vitalinei esybei, plačiau atmerkti akis į visa, kas yra aplink, ir pripažinti tą uždavinį, kurį mums kelia likimas: mūsų laikų temą.

Revoliucijų saulėlydis

Šabas sukurtas žmogui, o ne žmogus šabui.
Mk, 2:27

Epochai apibrėžti neužtenka vien žinoti, kas joje įvyko; būtina žinoti tai, kas joje neįvyko, kas joje neįmanoma. Tai atrodo nepatvaru, tačiau tokia yra mūsų mąstymo sandara. Apibrėžti reiškia išskirti ir neigti. Kuo daugiau apibrėžiamų dalykų turi realybė, tuo daugiau išskyrimų ir neigimų turime atlikti. Todėl giliausia Dievo, aukščiausios realybės, definicija yra indo Yaynavalkia apibrėžimas: „*Na iti, na iti*". „Nei tai, nei tai". Nietzsche subtiliai pažymi, kad mus daugiau įtakoja tai, kas mumyse nevyksta, negu tai, kas vyksta, kaip atsitinka ir egiptiečių mirusiųjų rituale, kai antrininkas „palieka" lavoną ir turi apibūdinti save pomirtiniams teisėjams; išpažintį jis atlieka atvirkščiai – išvardija nuodėmes, kurių nepadarė. Lygiai taip pat ir mes, atsiliepdami apie savo pažįstamą kaip apie puikų žmogų, sakome, kad jis nevagia ir nežudo, o jei geidžia artimo moteries, vadinasi, mes jo gerai nepažįstame.

Pozityvus neigimo pobūdis, deja, nėra grynas poreikis, nuo prigimimo esantis mūsų intelekte. Gyvų būtybių atveju mūsų neigimo sąvoką atitinka reali neigimo jėga. Jei romėnai neišrado automobilio, tai nebuvo atsitiktinumas. Vienas iš ingredientų, veikiančių romėnų istorijoje, yra techninių sugebėjimų stoka. Antikinio pasaulio dekadanse šis nesugebėjimas buvo vienas energingiausių faktorių.

Epocha yra pozityvių ir negatyvių tendencijų repertuaras, įžvalgumo ir aiškumo bei neišmanymo ir aklumo sistema. Čia esama tiek geidžiamų, tiek griežtai nepageidaujamų dalykų. Prasidedant naujai epochai, pirmiausia pastebime magišką šių negatyvių polinkių egzistavimą,

jie lyg rudenį išskrendančios kregždės ir krintantys lapai pradeda naikinti ankstesnės epochos fauną ir florą.

Šiuo atžvilgiu niekas geriau neapibrėžia virš seno mūsų žemyno brėkštančio amžiaus kaip pastebėjimas, kad Europoje baigėsi revoliucijos. Norime pasakyti, kad jų ne tik kad nėra, bet ir nebegali būti.

Galbūt šios pranašystės prasmė nėra visiškai aiški, nes revoliucijos samprata yra labai miglota. Neseniai vienas geras mano draugas, urugvajietis, su pakiliu pasididžiavimu tikino, kad jo šalis mažiau nei per šimtą metų išgyveno beveik keturiasdešimt revoliucijų. Mano bičiulis akivaizdžiai persūdė. Mokytas ireflektyvaus revoliucijos idėjos kulto dvasia, kaip, beje, ir aš bei daugelis mane skaitančiųjų, jis patriotiškai siekė nupiešti savo tautos istoriją su kuo didesniu jų skaičiumi. Tuo tikslu, kaip įprasta, revoliucija jis vadino kiekvieną kolektyvinį judėjimą, nukreiptą prieš valdžią. Tačiau istorijos mokslo netenkina tokie netikslūs apibrėžimai. Jam reikia griežtesnių instrumentų, tikslesnių sąvokų, padedančių orientuotis žmogiškų įvykių miške. Ne kiekvienas prievartos aktas prieš valdžią yra revoliucija. Revoliucija nėra ir dalies visuomenės sukilimas prieš valdžios vyrus ir prievartinis jų pakeitimas kitais. Amerikos tautų konvulsijos beveik visada buvo tokios. Jei norima vadinti jas „revoliucijomis", neduosime joms dar vieno įvardijimo paneigimo tikslu; turime surasti kitą terminą, tinkantį apibrėžti skirtingos rūšies procesus, kuriems priklauso XVII a. anglų revoliucija, keturios prancūzų revoliucijos nuo XIII iki XIX a. ir apskritai visas viešasis Europos gyvenimas 1750–1900 metais, kurį A. Comte'as jau 1830 m. apibrėžė kaip „iš esmės revoliucinį". Tie patys motyvai, leidžiantys galvoti, kad Europoje jau nebus revoliucijų, verčia manyti, kad Amerikoje jų dar nebuvo.

Tikrose revoliucijose prievarta nėra esminis elementas. Nors tai ir atrodo mažai tikėtina, tačiau revoliucija gali įvykti nepraliejus nė lašo kraujo. Revoliucija yra ne barikada, o dvasios būklė. Ši būklė nesubręsta bet kada; kiekvienas vaisius turi

savo prinokimo laiką. Įdomu aptikti, kad visi didieji mums gerai pažįstami istorijos ciklai – graikų, romėnų, europiečių pasauliai – sulaukia laiko, kai prasideda ne revoliucija, o ištisa revoliucinė era, trunkanti du ar tris amžius ir po to užgęstanti.

Visiška istorijos suvokimo stoka pasižymi nuomonė, kad viduramžių valstiečių ir kaimiečių bruzdėjimai buvo modernios revoliucijos pirmtakai. Tai nieko bendro neturintys dalykai. Sukylantis viduramžių žmogus sukyla prieš ponų savivalę. Revoliucionierius, priešingai, sukyla ne prieš savivalę, o prieš įpročius. Dar visai neseniai prancūzų revoliucijos pradžia buvo siejama su egzistavusiu apie 1780 metus socialiniu skurdu, depresija, apačių priespauda ir viršūnių tironija. Nežinant specifinės revoliucinių erų struktūros, perversmas interpretuojamas kaip protesto judėjimas prieš priespaudą. Šiandien jau pripažįstama, kad prieš visuotinį sukilimą prancūzų tauta turėjo daugiau turtų ir geresnę justiciją nei Liudviko XIV laikais. Šimtus kartų buvo sakyta, kad revoliucija pirmiausia įvyko dvasioje, o tik paskui gatvėje. Jei šis posakis būtų buvęs gerai išanalizuotas, revoliucijų fiziologija jau būtų buvus atrasta.

Visos tikros revoliucijos suponuoja specifinę, su niekuo nesupainiojamą dvasios dispoziciją. Norėdami ją gerai suprasti, turime peržvelgti savo kelionę užbaigusių didžiųjų istorinių organizmų raidą. Pastebėsime, kad kiekviename iš šių didžiųjų kolektyvų žmogus patiria tris skirtingas dvasios situacijas, arba, kitaip tariant, psichinis jo gyvenimas nuosekliai traukiamas trijų skirtingų centrų link[10].

[10] Iš tiesų reikėtų išskirti daugiau žmogaus psichikos modifikacijų visame istorijos cikle; ir jei kalbu apie tris, tai nereiškia, kad šiam skaičiui reikia suteikti kabalistinę vertę. Šias tris psichologinės evoliucijos formas pasirinkau todėl, kad jų pakanka išsiaiškinti mus dominantį platų istorinį fenomeną. Jei norėtume suprasti mažesnių proporcijų reiškinį, turėtume labiau priartėti prie istorinės plotmės, ir šios trys dalys panirtų į daugelį kitų. Sąvokos, sutampančios su realybe, kai į ją žiūrima iš atstumo, turi būti pakeistos kitomis, kai atstumas sumažėja, ir atvirkščiai. Mąstymas, kaip ir regėjimas, veikia pagal perspektyvos dėsnį.

Iš tradicinės dvasios būklės pereinama į racionalistinės dvasios būklę, o iš šios – į misticizmą. Tai yra trys skirtingos psichinio mechanizmo formos, trys skirtingi žmogaus mentalinio aparato funkcionavimo būdai.

Koks režimas valdo per ilgus amžius susiformavusio ir susikūrusio didžio istorinio darinio – Graikijos, Romos, mūsų Europos – narių dvasią? Faktai pateikia stulbinantį atsakymą. Jaunai besikuriančiai tautai didžiausią įtaką turi praeitis. Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad turėtų būti atvirkščiai: tik senos, ilgą praeitį turinčios tautos žvelgia į praeitį. Tačiau yra ne taip. Praeitis senai tautai neturi jokios įtakos; o štai gimstančioje tautoje viskas vyksta atsigręžus į praeitį. Ir ta praeitis yra ne artima, o tokia tolima, tokio neaiškaus ir migloto horizonto, kad niekas nėra jos matęs ir neprisimena jos pradžios. Tai – bepradė praeitis.

Įdomu studijuoti šią protėvišką psichologiją, dominavusią tautose, kurios dėl vienokių ar kitokių istorinio išsekimo priežasčių visam laikui užsiliko šioje infantilioje stadijoje. Viena iš primityviausių tautų yra australų aborigenai. Patyrinėję intelektinės jų veiklos funkcionavimą, pamatysime, kad aborigenas niekada neieško inteligenciją tenkinančio problemos ar gamtos reiškinio paaiškinimo. Norėdamas paaiškinti, pavyzdžiui, trijų uolų lygumoje egzistavimą, jis prisimena mitologinį pasakojimą, girdėtą nuo vaikystės, kad „senovėje", arba kaip jie sako *alcheringa*, trys žmonės, kurie buvo kengūros, pavirto šiomis uolomis. Toks paaiškinimas tenkina jo protą, nes tai neįrodoma mintis ar mąstymas. Įrodymo jėgą sudaro tai, kad individuali inteligencija turi sukurti jį pati, jis turi būti originalus ir gebantis iš naujo tikrinti motyvaciją ir stebėjimus. Racijos jėga gimsta iš individo įsitikinimo. O aborigenas nejaučia to, ką mes vadiname individualybe, o jei ir jaučia, tai tik tą, ką jaučia vienišas vaikas, paliktas šeimos. Savo asmenybę primityvas priima tik kaip vienatvę, vienišumą. Individualumas ir visa, kas iš jo išplaukia, jam kelia siaubą ir yra silpnumo ir nepakankamumo sinonimas. Stiprybė ir saugumas yra tik kolektyve,

kurio egzistencija yra ankstesnė už kiekvieną individą, randantį jį vos užgimus. Kadangi kažką panašaus patyrė ir genties senoliai, kolektyviškumas atrodo esąs kilęs iš bepradės praeities. Tai ji galvoja apie kiekvieną žmogų, tai ji per tradiciją perduoda savo mitų ir legendų lobius, tai ji kuria juridines, socialines normas, ritualus, šokius, gestus. Aborigenas tiki mitologiniu paaiškinimu tik todėl, kad ne pats jį išrado, kad jis nėra racionalus. Jo intelekto reakcija į gyvenimo įvykius yra ne spontaniško ir tikro mąstymo pajungimas, o pakartojimas jau egzistuojančios, suprastos formulės. Galvoti, norėti, jausti šiems žmonėms reiškia cirkuliuoti anksčiau suformuotais kanalais, kartoti įsisenėjusį veiklos repertuarą. Tokioje būtyje spontaniškumas nuoširdžiai paklūsta ir adaptuojasi prie priimtų dalykų, tradicijos, kurioje gyvena individas ir kuriam tai yra nepakeičiama realybė.

Tokia tad tradicinės dvasios būklė gyvavo mūsų viduramžiais ir įtakojo graikų istoriją iki VII, o romėnų – iki III a. pr. Kr. Šių epochų turinys, žinoma, yra daug turtingesnis, sudėtingesnis ir subtilesnis nei laukinės dvasios; tačiau psichinio mechanizmo tipas, jo funkcionavimo būdas yra toks pat. Individas visada derina savo reakcijas prie kolektyvinio repertuaro, kuris perduodamas iš šventos praeities. Viduramžių žmogus, rinkdamasis veiksmą, orientuojasi į tai, ką darė „tėvai". Ši situacija identiška tai, kuri viešpatauja vaiko dvasioje. Vaikas taip pat labiau pasitiki tėvų sprendimais nei savais. Išgirdę pasakojimą, vaikai klausiamai sužiūra į tėvus, norėdami sužinoti, ar tikėti tuo, ką girdi, ar tai „tiesa", ar „melas". Vaiko dvasia taip pat netraukiama individualaus centro, o priklauso nuo savo gimdytojų, kaip viduramžių dvasia priklauso nuo „tėvų papročių ir įpročių". Jokioje kitoje teisinėje sistemoje tokios didelės reikšmės neturi kasdienė teisė, bepradis įprotis kaip šiose besiformuojančiose ir istoriškai besijungiančiose sistemose. Paprastas praeities įvykis virsta teisiniu elementu. Juridinį pagrindą sudaro ne justicija, teisingumas, o iracionalus – noriu pasakyti materialus – senovės faktas.

Politikos atveju tradicinė dvasia gyvena pagarbiai prisitaikiusi prie jau įsteigtų dalykų. Jie yra nepažeidžiami: atrandame juos ką tik gimę, juos sukūrė mūsų tėvai. Iškilus naujai reikmei, niekam neateina į galvą reformuoti įsteigtų dalykų; naujas faktas paprasčiausiai užgniaužiamas, nustumiamas į bepradę tradiciją.

Tradicinės dvasios epochose susikuria tautos. Dėl šios priežasties jos sulaukia savo pilnatvės periodo, istorinės kulminacijos valandos. Nacionalinis darinys pasiekia tobulą raidą: išnaudoja visus savo organus ir sukaupia didžiulį energijos lobį, potencialiai aukštą lygį. Ateina momentas, kai jis pradedamas naudoti, ir mums tada atrodo, kad tai sveikintiniausi ir nuostabiausi etapai. Artimo sveikatos būklę įvertiname tik tada, kai ji išsilieja išorėn dideliais užmojais, t. y. kai ji pradedama eikvoti. Tai nuostabūs vitalinio eikvojimo amžiai. Tautos nebepatenkina vidinė jos egzistencija, ir prasideda ekspansinė epocha.

Joje pradeda reikštis ir pirmieji aiškūs naujos dvasios būklės simptomai. Tradicinė dvasios mechanika pakeičiama priešinga – racionalia – mechanika.

Mūsų laikais tradicionalizmas taip pat egzistuoja, tačiau jo nederėtų painioti su čia minėtu tradicionalizmu. Šiuolaikinis tradicionalizmas yra ne daugiau kaip filosofinė ir politinė teorija. Tradicionalizmas, apie kurį kalbu aš, yra realybė: tai realus mechanizmas, verčiantis funkcionuoti epochų sielas.

Kol gyvuoja tradicijos imperija, kiekvienas žmogus yra susaistytas kolektyvinės egzistencijos bloke. Jis nedaro nieko savarankiškai ir atskirai nuo socialinės grupės. Jis nėra pagrindinis savo veiksmų atlikėjas; jo asmenybė nėra savita ir skirtinga nuo kitų – kiekviename žmoguje atsikartoja ta pati dvasia su vienodomis mintimis, prisiminimais, troškimais ir emocijomis. Štai kodėl tradiciniuose amžiuose paprastai neiškyla ryškios asmenybės. Mažiau ar daugiau visi socialinio darinio nariai yra vienodi. Vieninteliai reikšmingi skirtumai yra padėtis, rangas, pareigos ar klasė.

Tačiau šioje kolektyvinėje kiekviename esančioje dvasioje, nuaustoje iš tradicijų, pamažu pradeda formuotis mažas centrinis branduolys: individualybės jausmas. Šis jausmas kyla iš priešingos tradicionalizmui tendencijos. Didelė klaida buvo manyti, kad individualybės sąmonė buvo pirminė ir prigimtinė žmogaus savybė. Buvo manoma, kad žmogus pirmiausia pasijunta individu, o po to ieško kitų žmonių visuomenei formuoti. Tiesa yra priešinga: pirmiausiai subjektas pradeda jaustis grupės elementu ir tik paskui nuo jos atsiskiria ir po truputį pradeda užkariauti savo vienetinę sąmonę. Pirmiausia yra „mes" ir tik paskui „aš". „Aš" yra antrinio pobūdžio elementas. Noriu pasakyti, kad žmogus atranda savo individualybę tada, kai jaučiasi svetimas kolektyviškumui ir priešiškas tradicijai. Individualizmas ir antitradicionalizmas yra ta pati psichologinė jėga.

Tas individualybės branduolys, gimstantis tradicionalistinėje dvasioje kaip vabzdžio lerva vaisiuje, akivaizdžiai susiformuoja kaip tradicijai priešinga nauja institucija, principas arba imperatyvas. Taigi tradicinį intelektinės reakcijos būdą – nedrįstu vadinti to mąstymu – sudaro pirmtakų įsitikinimų repertuaro prisiminimas. Individualus būdas atsuka nugarą nusistovėjusioms normoms ir vietoj jų kuria naują vertingo turinio mąstymą. Šis mąstymas, ateinantis ne iš bepradžio kolektyviškumo ar „tėvų", šis mąstymas be kilmės, be genealogijos, be herbų turi tapti kūrybos vaisiumi, išsilaikyti savo pažiūrų aktualumu, grynai intelektiniais sugebėjimais. Vienu žodžiu, tai turi būti protas.

Tradicionalistinė dvasia funkcionavo valdoma vienintelio principo ir turėjo vienintelį traukos centrą: tradiciją. Nuo šio momento kiekvieno žmogaus dvasioje veikia dvi antagonistinės jėgos: tradicija ir protas. Pamažu protas užima vis daugiau teritorijos, ir tai rodo, kad dvasinis gyvenimas pavirto vidine kova ir pasidalijo į dvi priešiškas tendencijas.

Užgimusi primityvi dvasia pripažįsta rastą pasaulį, o individualybės gimimas visų pirma reiškia šio pasaulio neigimą. Tačiau atstumdamas tradicinį pasaulį, subjektas yra priverstas savo jėgomis, savo protu rekonstruoti visatą.

Suprantama, kad tokioje padėtyje žmogaus dvasia nuostabiai išrutulioja intelektines savybes. Tai šlovingiausios mąstymo epochos. Iracionalus mitas paneigiamas, jo vietoje mokslinė kosmoso koncepcija stato žavingus teorinius statinius. Tada juntamas specifinis pasitenkinimas idėjomis ir pasiekiamas neprilygstamas virtuoziškumas jas kuriant ir jomis manipuliuojant.

Pagaliau žmogus pradeda manyti, kad jo sugebėjimai yra kone dieviški, galintys visiems laikams atverti tikrą daiktų esmę. Ši savybė turi būti nepriklausoma nuo patyrimo, kurio nuolatinės variacijos gali modifikuoti šį atvėrimą. Descartes'as vadina šią savybę *raison* arba *pure intellection*, o tikslusis Kantas – „grynuoju protu".

„Grynasis protas" yra ne suvokimas, o greičiau su tuo nesusijusi veikla. Kai Robinzonas naudojasi savo sumanumu spręsdamas netikėčiausias negyvenamos salos problemas, jis nesiremia grynuoju protu. Savo intelektui duoda užduotį prisitaikyti prie jį supančios realybės ir jo funkcionavimas redukuojamas iki šios realybės elementų kombinavimo. Grynasis protas, priešingai, yra atsitolinęs mąstymas, iš savo gelmių konstruojantis nuostabiausius, tiksliausius ir subtiliausius statinius. Jis neieško kontakto su daiktais, o juos apeina ir rodo išskirtinę ištikimybę vidiniams savo dėsniams. Matematika yra pavyzdinis grynojo proto produktas. Jos sąvokos yra atrastos visiems laikams, ir nėra pavojaus, kad vieną dieną realybė jas paneigs, nes jos kilo ne iš realybės. Matematikoje niekas nesvyruoja. Viskas yra aišku, nes viskas yra kraštutinumas. Tai, kas yra didelis, yra be galo didelis ir tai, kas yra mažas, yra absoliučiai mažas. Tiesi linija yra tikrai tiesi, o lenkta – tikrai lenkta. Grynasis protas visada juda tarp superliatyvų ir absoliutų. Dėl to jis ir vadinamas grynuoju. Jis nepaperkamas ir neturi nieko bendro su pasitenkinimu. Apibrėždamas sąvoką, suteikia jai tobulus atributus. Mąsto tik prie paskutinės ribos, radikaliai. Kadangi veikia remdamasis tik pačiu savimi, jam nesudėtinga suteikti savo kūriniams maksimalią poliruotę. Politinių ir socialinių

klausimų atveju jis sukūrė pilietinę konstituciją, teisę – tobulą, apibrėžtą, pavadinimo vertą sistemą. Šį gryną intelektą, šį *more geometrico* mąstymą derėtų vadinti racionalizmu. Gal dar geriau – radikalizmu.

Visi turbūt sutiktų, kad revoliucijos iš esmės yra ne kas kita kaip politinis radikalizmas. Tačiau ne visi suvokia tikrąją šio teiginio prasmę. Politinis radikalizmas yra ne originali veikla, o greičiau pasekmė. Radikalizmas pirmiausia pasireiškia mąstyme, o ne politikoje. Šis aspektas yra esminis siekiant suvokti revoliucinį istorijos fenomeną. Revoliucinėse scenose išryškėja toks patetiškas braižas, kad jaučiamės priversti ieškoti revoliucijos ištakų aistroje. Kai kas didžiojo įvykio varikliu gali palaikyti pilietinio didvyriškumo pasireiškimą. Napoleonas, priešingai, sakė: „Revoliuciją sukėlė tuštybė; laisvė buvo tik pretekstas". Neneigiu, kad aistra galėjo būti revoliucijų sudedamoji dalis. Tačiau visose didžiosiose istorinėse epochose tarpsta didvyriškumas ir tuštybė, be kurių perversmas neįvyktų. Kad abi jausmingos potencijos įgyvendintų revoliuciją, jos turi funkcionuoti dvasioje, prisodrintoje tikėjimo grynuoju protu.

Tuo būtų galima paaiškinti, kodėl kiekvienas didis istorinis ciklas sulaukia momento, kai revoliucinis mechanizmas negrąžinamai išnyksta. Tai atsitinka ir Graikijoje, ir Romoje, ir Anglijoje, ir Europos žemyne, kai normaliai besivystanti inteligencija pasiekia stadiją, kurioje atranda savo pačios galią išskirtinėmis priemonėmis konstruoti didelius ir tobulus teorijos statinius. Iki to laiko ji gyvena remdamasi jausmų, visada nepastovių, – *fluctuans fides sensuum**, – sakė Descartes'as, šiuolaikinio racionalizmo tėvas, – arba politinės ir religinės tradicijos sentimentalaus autoriteto stebėjimu. Ir staiga iškyla grynojo proto sukurta ideologinė architektūra – VII ir VI a. pr. Kr. filosofinės graikų sistemos, Keplerio, Galilėjaus, Descartes'o mechanika, XVII ir XVIII a. *natūrali teisė*. Šių idėjų pasaulių, sukurtų *more geometrico*, skaidrumas, tiks-

* Nepatvaru tikėti jausmais (*lot.*).

lumas, tvarka, sisteminė visuma yra neprilygstami. Žvelgiant iš intelekto pozicijų, nieko vertingesnio nesugalvosi. Atkreipkite dėmesį, kad paminėtos kokybės yra specifiškai intelektualios, sakyčiau, jos yra profesinės inteligencijos vertės. Be abejo, pasaulyje egzistuoja daug daugiau verčių ir patrauklių kokybių, neturinčių nieko bendro su suvokimu: tai ištikimybė, garbė, mistinė karštligė, praeities tęstinumas, valdžia. Tačiau kai išnyra galinga racionali kūrinija, žmonės nuo šių dalykų yra kiek pavargę. Naujos intelektinės kokybės pašėlusiai karštai traukia sielas. Išryškėja keistas realybės niekinimas; atsukę jai nugarą, žmonės įsimyli idėjas kaip tokias. Geometrinių idėjų briaunų tobulumas juos tiek įjaudrina, kad jie pamiršta idėjos misiją – sutapti su realybe, kuri joje mąstoma.

Tada įvyksta totali spontaniškos perspektyvos inversija. Iki tol idėjomis buvo naudojamasi kaip instrumentais tenkinti gyvybines reikmes. O dabar jau gyvenimas pradeda tarnauti idėjoms. Šis radikalus gyvenimo ir idėjos santykių perversmas sudaro revoliucinės dvasios esmę.

Miestiečių ir valstiečių bruzdėjimai viduramžiais nesiekė pakeisti politinį ir socialinį režimą, priešingai, jie apsiribojo atitaisydami savivalę ar įgyvendindami tam tikras malones, pavyzdžiui, privilegijas režimo ribose, tuo išryškindami gerą ir nepajudinamą režimo pobūdį. Niekas, nors kiek pagalvojęs, šiandien nelygina XII–XIV a. tarybų ir komunų politikos su šiuolaikinėmis demokratinėmis sistemomis. Suprantama, kad pastarųjų juridinė technika daug pažangesnė nei tarybų ir komunų, tačiau lygiai taip pat skiriasi ir jų bei šiuolaikinio žmogaus dvasia. Ne veltui Ispanijos miesto konstitucijos buvo vadinamos „teise“. Buvo siekiama esamą režimą pritaikyti prie naujų reikmių ir poreikių, pritaikyti juridinę idėją prie gyvenimo. „Teisė“ yra privilegija, t.y. legali vaga, tradicinių jėgų sistemoje paruošta naujai energijai. Taip ta energija, užuot transformavusi sistemą, asimiliuojasi ir įsijungia į jos struktūrą. Kita vertus, sistema pasiduoda ir leidžia realybei nugalėti.

Viduramžių „miestiečių" politiką sudarė noras oponuoti kilmingųjų privilegijoms kitomis to paties tipo privilegijomis. Miestiečių sambūriai, komunos pavertė puošniu rūbu dar mažesnę, įtaresnę ir egoistiškesnę dvasią nei feodalų. Geriausias viduramžių miestiečių gyvenimo žinovas belgas Henri Pirenne'as pažymi, kad komunos „demokratiškiausioje" savo epochoje praktikavo neįtikėtinai griežtą politiką, kaip niekad pasižymėjusią ypatingu neprielankumu svetimybėms ir naujovėms. „Kaimo žmonių skaičius nuolat didėjo, o miestiečių skaičius šiapus sienų nedidėjo nė trupučio". Keistas tų amžių reiškinys – miestiečių skaičiaus menkumas – paaiškinamas pasipriešinimu naujų žmonių pretenzijai pasisavinti jų laisves. „Miestai ne tik kad nesiekė plačiai paskleisti valstiečiams savo teises ir institucijas, bet pavydžiai saugojo savo monopolį, nes jame buvo įsitvirtinęs ir rutuliojosi įprastas režimas. Dar daugiau: jie siekė priversti laisvus kaimo gyventojus beatodairiškai jiems paklusti, laikė juos tarnais ir progai pasitaikius nuožmiai vertė aukotis jų gerovei". „Darome išvadą, kad viduramžių miesto demokratija yra ne kas kita, kaip privilegijuotųjų demokratija". Dabartine prasme demokratija yra didžiausia privilegijos priešybė, kokią tik begalima įsivaizduoti. „Tai nereiškia, – priduria Pirenne'as, – kad demokratinės valdžios teorija viduramžiais buvo nežinoma. To laikotarpio filosofai ją formulavo imituodami antiką. Liechoje pilietinių neramumų metu kanauninkas Jeanas Hoesemas tyrinėjo gerbiamus *aristokratijos*, *oligarchijos* ir *demokratijos* pasiekimus ir galiausiai pasisakė už pastarąją. Kita vertus, gerai žinoma, kad ne vienas scholastas formaliai pripažino liaudies vyresniškumą ir jos teisę disponuoti valdžia. Tačiau šios teorijos neturėjo nė menkiausios įtakos buržuazijai. Be abejo, gali nustebinti jų įtaka kai kuriems XIV a. politiniams pamfletams, literatūros kūriniams, tačiau jokios įtakos komunai, ypač Nyderlanduose, jos neturėjo[11].

[11] Henri Pirenne. *Les Anciennes Démocraties des Pays-Bas*. P. 133, 197, 199, 200.

Kai kurių „radikalių" ispanų idėja susieti demokratinę politiką su komunų sukilimais rodo istorijos nežinojimą, kuris lyg įgimta yda priskirtinas radikalizmui.

Šiuolaikinė demokratija tiesiogiai nekyla nei iš antikos, nei iš viduramžių, nei iš graikų ar romėnų demokratijos. Pastarosios dvi davė mūsų demokratijai iškreiptą terminologiją, gestus ir retoriką[12]. Viduramžiai atsiranda po režimo *korekcijų*. Mūsų era, atvirkščiai, kyla po *revoliucijų* – vietoj režimo adaptavimo prie socialinės realybės pasišauta adaptuoti realybę prie idealios schemos.

Kai ponai feodalai, jodami į medžioklę, sutrypia valstiečio pasėlius, šis jaučia natūralų nepasitenkinimą ir trokšta atkeršyti arba išvengti panašios skriaudos ateity. Tačiau patyrus tokią neteisybę, jam į galvą net netopteli, kad visą visuomenės organizaciją reikia radikaliai keisti. Mūsų laikais, atvirkščiai, pilietis, kuriam numinama koja, pyksta ne ant jį numynusios kojos, o ant viso architektūros pasaulio, kuriame galimi tokie mindžiojimai. Dėl to ir sakau, kad viduramžių žmogus pyksta dėl režimo savivalės, o šiuolaikinis žmogus – dėl įpročių, t. y. dėl paties režimo.

Racionalistinis temperamentas nori, kad socialinis darinys bet kokia kaina prisitaikytų prie sąvokų tinklelio, kurį sukūrė grynasis protas. Revoliucionieriui įstatymo vertė yra svarbesnė už gyvenimą. Geras įstatymas yra geras savaime, tarsi gryna idėja. Dėl to prieš pusantro šimto metų europietiška politika beveik išskirtinai buvo *idėjų politika*. Realybės politika, kurioje nebuvo siekiama idėjos triumfo, atrodė amorali. Tuo nenorima pasakyti, kad slapta nebuvo praktikuojama interesų ir ambicijų politika. Tačiau simptomiška tai, kad ši politika, prieš pradėdama savo kelionę ir maršrutą, turėjo

[12] Tegu kitam kartui lieka mūsų ir kitų laikų demokratijų skirtumų analizė bei jų genezės studijos. Su tuo susiję daug painių sąvokų. Klausiau daugelio garsių radikalų, ką jie vadina demokratija ir liberalizmu, ir sulaukiau tik neleistinai miglotų atsakymų. Tačiau tai yra du visiškai aiškūs dalykai, kurių akivaizdžios genealogijos neįtaria net šių dienų demokratai.

prisidengti kokia nors *idealistine* vėliava ir paslėpti tikruosius savo ketinimus.

Idėja, iškelta be jokios kitos intencijos kaip tik paversti ją tobula, yra utopija, nepaisant jos santykių su realybe. Geometrinis trikampis yra utopija; nėra jokio matomo ir lytimo daikto, kuris patvirtintų trikampio apibrėžimą. Tačiau potraukis tam tikrai politikai nėra utopiškas, nes tai grynojo proto vaisius. Utopiškas yra racionalizmas, radikalizmas, *more geometrico* mąstymas. Galbūt moksle, kontempliatyvioje funkcijoje, utopizmas atliktų svarbią ir ilgalaikę misiją. Bet politika yra realizacija. Kaip gali neiškilti priešprieša tarp jos ir utopistinės dvasios?

Iš tiesų kiekviena revoliucija tuščiai siekia realizuoti daugiau ar mažiau išbaigtą utopiją. Bandymas, suprantama, žlunga. Nesėkmė sukelia giminingą, bet diametraliai priešingą revoliucijai reiškinį: kontrrevoliuciją. Įdomu tai, kad šioji yra ne mažiau utopiška nei antagonistinė jos sesė, nors yra mažiau sugestyvi, dosni ir inteligentiška. Grynojo proto entuziazmas nesijaučia laimėjęs ir vėl stoja į kovą. Po kita utopine vėliava kyla nauja revoliucija, pirmosios modifikacija. Nauja nesėkmė, nauja reakcija; ir tai trunka tol, kol visuomenės sąmonė pradeda įtarti, kad blogos pabaigos sulaukiama ne dėl priešų intrigų, o dėl paties tikslo prieštaringumo. Politinės *idėjos* praranda spindėjimą ir patrauklumą. Pradedama pastebėti viską, kas jose schemiška. Utopinė programa atskleidžia savo vidinį formalizmą, menkumą, sausumą, palyginus su žaisminga ir žavia gyvenimo srove. Revoliucinė era užsibaigia tyliai, be žodžių, be gestų, absorbuota naujo jutimiškumo. Po idėjų politikos seka daiktų ir žmonių politika. Pagaliau suvokiama, kad ne gyvenimas skirtas idėjai, o idėja, institucija, norma skirta gyvenimui, arba kaip sako evangelija, „šabas sukurtas žmogui, o ne žmogus šabui".

Apskritai imant, – tai labai svarbus simptomas – visa politika praranda spaudimą, dingsta iš pirmo žmonijos rūpesčių plano ir virsta viena iš daugelio neišvengiamų reikmių, nebekeliančių entuziazmo ir nebepasižyminčių iškilmingu ir kone religiniu patetizmu. Nepamirškite, kad revoliucinė-

je eroje politika buvo instaliuota žmogiškų troškimų centre. Aparatas, geriausiai registruojantis mūsų vitalinio entuziazmo hierarchiją, yra mirtis. Reikšmingiausia mūsų gyvenime yra tai, dėl ko esame pasiryžę mirti. Ir iš tikrųjų modernus žmogus atstatė savo krūtinę revoliucijos barikadose, nedviprasmiškai parodydamas, kad iš politikos tikisi laimės. Atėjus revoliucijų saulėlydžiui, žmonėms šis ankstesnių kartų įkarštis atrodo akivaizdus sentimentalios perspektyvos paklydimas. Politika nėra toks dalykas, kurį būtų galima iškelti iki tokio aukšto vilčių ir pagarbos lygio. Racionalistinė dvasia ištraukė politiką iš kilpos, per daug iš jos tikėdamasi. Kai toks mąstymas plačiai išsikeroja, revoliucinė era, idėjų politika ir kova už teises išsenka.

Toks pat procesas kartojasi Graikijoje, Romoje ir Europoje. Iš pradžių įstatymai tarnauja dinamiškoms reikmėms, jėgoms ir kombinacijoms, o vėliau virsta iliuzijų ir troškimų raiška. Ar kada nors juridinės formuluotės suteikė laimės, kurios iš jų buvo tikimasi? Ar jos kada nors išsprendė jas sukūrusias problemas?

Europos sielos gelmėse jau bunda šie įtarimai, nauja dvasinė mechanika, pakeisianti racionalizmą, kaip kad šis pakeitė tradicionalizmą. Prasideda antirevoliucinė epocha; tačiau trumparegiai mano, kad tai universalios reakcijos pradžia. Visame istorijos procese nežinau reakcingų epochų; jos niekada neegzistavo. Reakcijos, kaip ir kontrrevoliucijos, yra laikinos peripetijos ir intermedijos, gyvenančios nesenais paskutinio sukilimo prisiminimais. Reakcija yra ne daugiau kaip revoliucijos parazitas. Ji jau prasidėjo pietų Europos periferijoje ir galbūt vėliau išplis po gausias centro ir šiaurės tautas. Tačiau visa tai laikina lyg dulkės, kurios nupurtomos statant naujas svarstykles. Niekada istorijoje revoliucinės dvasios nepakeitė reakcinga dvasia, tai darė nusivylusi dvasia. Tai neišvengiama psichologinė pasekmė, kurią sukėlė žavingi idealistiniai, racionalistiniai amžiai, organinio išeikvojimo šimtmečiai, apgirtę nuo pasitikėjimo, savikliovos, apsvaiginti utopijos ir iliuzijos.

Tradicionalistinės ir revoliucinės dvasios bruožai, kuriuos anksčiau apibūdinau, be abejonės, sutampa su Europos istorijos raida nuo 1500-ųjų iki šių dienų. Pagrindiniai šių amžių įvykiai yra pernelyg akivaizdūs, kad neatkreiptų skaitytojo dėmesio lyginant juos su mano nubrėžta autentiška bendrąja revoliucinės dvasios schema. Įdomiausia ir smalsiausia, kad ta pati schema tinka ir kitiems mums daugiau ar mažiau pažįstamiems istoriniams ciklams. Tada dvasinis revoliucijos fenomenas įgyja kosminio dėsnio pobūdį, universalios stadijos statusą, kurią išgyvena kiekvienas nacionalinis darinys, ir perėjimas iš tradicionalizmo į radikalizmą atrodo kaip neišvengiamas istorijoje pulsuojantis biologinis ritmas, panašus į augalų gyvenimo metų laikų ritmą.

Reikėtų priminti keletą graikų ir romėnų istorijos faktų, kurie patvirtintų anksčiau išdėstytą schemą. Man tai leistų kartu perrašyti keletą garsių istorikų pastraipų, kur jie, priešingai nei aš, neieškodami istorinių apibendrinimų, aprašė vieną ar kitą Graikijos ir Romos gyvenimo momentą. Jei šie autoriai be išankstinio nusistatymo būtų įžvelgę po tais faktais revoliucinės dvasios mechanizmą, kurį apibrėžiau kaip universalų istorijos etapą, jie nebūtų vadinę to aukšto lygio sutapimu.

Graikų ir romėnų istorijoje jau seniai buvo padaryta klaida, kuri dabar pradedama taisyti. Buvo manoma, kad Graikijos ir Romos pilnatvės valanda sutampa su epocha, kurios gausūs istoriniai šaltiniai pasiekė mūsų laikus. Visa, kas vyko anksčiau, buvo vadinama abiejų tautų etninio formavimosi epocha, priešistore. Dėl optinės iliuzijos, dažnos šiame moksle, istorija sumaišė duomenų stoką su faktų stoka. Ištaisius šią klaidą pasirodė, kad tiesa yra visai kitokia. Epochose, iš kurių gavome daugiausia žinių, gyveno istorikai, rūpinęsi jų išsaugojimu. Taigi, kai tautoje pradeda rastis istorikai, reiškia, kad tauta jau išaugo jaunystės amžių, jau yra subrendusi, o gal net patiria dekadansą. Istorija lyg vynuogė yra rudens skanėstas.

Laikotarpis, kai graikų ir romėnų gyvenimas mums visiškai išryškėja, yra rugsėjo mėnuo. Už jo lieka beveik visa didžioji šių tautų istorijos dalis, jaunystė ir vaikystė. Taigi tas graikų–romėnų įvaizdis, kuriuo džiaugėsi pastarieji amžiai, yra daugiau nei brandaus amžiaus veidas, išvagotas geometrinių raukšlių, pirmosios mirštančio, nykstančio gyvenimo žymės.

Mommsenas buvo pirmasis, ištaisęs romėnų istorijos perspektyvą. Didysis Eduardas Meyeris tą patį, tik dar griežčiau, padarė graikų perspektyvai. Jam priskiriama viena svarbiausių ir vaisingiausių istorinio mąstymo naujovių. Visuotinės istorijos periodizacija – antika, viduramžiai, naujieji laikai – buvo sąlyginis ir įnoringas tinklelis, nuo XVII a. lyg plaktuku inkrustuotas į bekraštį istorijos kūną. Rekonstruodamas helenistinį gyvenimą, Meyeris atrado, kad graikai išgyveno į mūsų viduramžius panašią epochą, ir išdrįso kalbėti apie graikų viduramžius. Tai leido nustatyti tris amžius, pasireiškiančius kiekvienos tautos istoriniame cikle. Kiekviena tauta turi savo antiką, viduramžius ir naujuosius laikus. Ši nuomonė visiškai pakeitė tradicinę periodizaciją, ir trys nurodytos stadijos nėra tik išorinės, sąlyginės ar dialektinės etiketės, bet turi realią ir kone biologinę prasmę. Tai kiekvienos tautos vaikystė, jaunystė ir brandos amžius[13].

Graikijos viduramžiai baigiasi VII a. pr. Kr. Tai pirmas amžius, iš kurio turime gausių ir tikslių žinių. Tačiau apie tautos aušrą nekalbame. Priešingai, stebime ilgos praeities agoniją ir naujų laikų prabudimą. „Viduramžių politikos konstitucijos pagrindas, – reziumuoja Meyeris, – yra sugriautas. Kilmingųjų valdžia neatitinka esamų aplinkybių: valdančiųjų ir valdomųjų interesai nesutampa. Senoji gyvenimo, teisės, kraujo ryšiais paremtos bendruomenės tvarka praranda prasmę ir virsta pančiais. Žmogui nėra būtinybės likti toje aplinkoje, kurioje jis gimė. Kiekvienas pasirenka individualų tikslą; individas emancipuojasi socialiai, dvasiškai ir politiškai.

[13] Iš šios Meyerio idėjos išplaukė didžioji sugestyvaus Spenglerio veikalo *Vakarų saulėlydis* dalis.

Kas neranda laimės tėvynėje, vyksta ieškoti jos į užsienį. Pinigų ir palūkanų verslas (krematistinė ekonomija* atsiranda būtent šioje epochoje) laikomas amoraliu, ir visi sulaukia pražūtingų jo pasekmių; tačiau niekas negali jų išvengti, ir konservatyviausias kilmingasis saugo savo ūkio pajamas nuo neapykantos. *Chremata, chremata aner* – „pinigai, pinigai yra žmogus"; toks šio laikotarpio šūkis, ir labai prasminga išgirsti jį iš spartiečio (Alsėjas, 49 fragmentas) arba argiečio (Pindaras, *Istmikos*, 2) lūpų. Greta kilmingųjų ir darbininkų atsiranda naujos pramonininkų ir pirklių klasės, lydimos amatininkų, smulkių prekeivių, jūrininkų ir net nuotykių ieškotojų, kurie kaip Arkilokas iš Taso visur bando laimę ir jaučia dvigubą vargo bei pavaldumo svorį. Susikuria miestai, į kuriuos atsikelia kaimiečiai, ieškantys skalsesnės duonos, įsikuria užsieniečiai, neradę laimės tėvynėje arba turėję bėgti dėl partijų kovos. Visi kaip vienas kovoja su kilmingųjų tvarka. Kaimiečiai trokšta išsilaisvinti iš nepakeliamos ekonominės priespaudos; prakutę miestiečiai nori patekti į valdžią; imigrantų palikuonys, kurių skaičius kartais viršija vietinių gyventojų skaičių, siekia vienodų teisių. Visi šie elementai vadinami *demos*, o prancūzų revoliucijos laikais *tiers état*. Graikų *demos* neturi vieningos pozicijos ir politinių ar socialinių tikslų; tik opozicija *geriausiesiems* išlaiko tokius nelygiaverčius elementus kartu"[14].

Nėra tikslesnės paralelės mūsų modernių tautų sudėčiai revoliucinės eros išvakarėse. Kapitalizmas prasideda pinigų generalizavimu. Su juo iškyla imperializmas. Greitai pradeda kurtis didieji laivynai. Viduramžių kilmingųjų riterių karas – kalbu apie Graikiją – pakeičiamas karu ne arklys prieš arklį ir ne žmogus prieš žmogų. *Promachiją*, arba mūšį vienas prieš vieną, pakeičia didis išradimas: hoplitų falangos, taktinis vaikystės darinys. Tuo pačiu metu baigiasi viduramžių skaidymasis, ir visi graikai pradeda vadintis

* Monetarinė ekonomija.

[14] Eduard Meyer. *Geschichte der Altertums*. T. II.

„helenais". Vadindamiesi šiuo vardu jie jaučia gilų istorinį bendrumą.

Pagaliau prasideda skubotos teisinės konstitucijų transformacijos. Ar tai atsitiktinumas? Prie šių „išrastų" konstitucijų visada pridedami filosofų vardai. Juk tai – nepamirškite – septynių išminčių ir pirmųjų jonėnų bei dorėnų mąstytojų amžius. Ten, kur vyksta esminiai įstatymų pokyčiai, atsiranda naujos režimo taisyklės, viešai ar slaptai visada egzistuoja „išminčius". Septyni išminčiai yra septyni didieji epochos intelektualai, proto, *logos*, atradėjai, nepabūgę *mithos*, arba tradicijos.

Mums pasisekė – esama duomenų, leidžiančių dokumentiškai įsitikinti pirmąja individualios ir racionalios dvasios inkorporacija, pakeitusia tradicinę dvasią. Tai Hekatėjas Miletietis, pirmasis mąstytojas, populiarių graikų gyvenimo mitų knygos autorius, apie kurį turime nemažai žinių. Knyga, kurios išliko tik atskiri fragmentai, prasideda taip: „Čia kalba Hekatėjas Miletietis. Rašau tai, kas *man* pasirodė tiesa, nes graikų pasakojimai, *mano nuomone*, yra prieštaringi ir juokingi". Šie žodžiai yra rytinė gaidžio individualisto giesmė, racionalizmo priešaušris. Pirmą kartą individas pasirodo esąs atsiskyręs nuo tradicijos, plataus tūkstantmečio pasaulio, kuriame nuo neatmenamų laikų gyveno graikų sielos.

Praeina reformų kupinas amžius, ir sulaukiame garsiosios Klistenio reformos. Štai kaip jos prasmę ir autoriaus psichologiją apibūdina Wilamowitz-Moellendorffas: „Klistenis iš Alkmeonidų, iš galingiausios Peisistrato ištremtų kilmingųjų šeimos, su Delfų ir Spartos pagalba nuvertė tironą, tačiau neužėmė jo vietos ir nepavertė Atėnų aristokratų valstybe, kaip tikėjosi Sparta, o suteikė jiems, taip pat ne be Delfų paramos, tikrai demokratinę konstituciją, vienintelę, kurią gerai žinome. Nes jos protėvis buvo jis, o ne Solonas. Anksčiau reikėjo paklusti nerašytiems įstatymams, religijai ir papročiams, o dabar tikrieji valdovai yra rašytiniai įstatymai. Tačiau laisvę pančioja ne mirę įstatymai, surašyti akmenyje, o

bendro pobūdžio normos, įrėžtos paprasto piliečio širdyje. Liaudis pati jas ir sukūrė, todėl niekada vienašališkai jų nesulaužys, o modifikuos leistina forma, jei jos bus nebelaikomos „teisėtomis". Liaudis pasisavino jų įteisinimą, tačiau jas sukūrė teisinis objektas. Jos turėjo būti orientuotos liaudies jausmų ir troškimų kryptimi, kad liaudis jas pripažintų nesipriešindama, tačiau kūrybinė idėja atrado savy teisinį objektą; lygiai taip pat kaip senosios Atikos teisės humanizme šviečia švelnus ir dievobaimingas poeto išminčiaus Solono charakteris, taip Klistenio konstitucijoje yra griežtos loginės-aritmetinės konstrukcijos bruožų, kurie leidžia daryti tam tikras išvadas apie jos autoriaus temperamentą. Tremtyje jis sukūrė scheminį projektą ir tik griežsaid dantimis priėmė keletą kompromisų su realybe, kai negalėjo jos apeiti. Ši tendencija turi daug bendro su aritmetine-filosofine spekuliacija, kuri tada prasidėjo ir greitai išaukštino skaičių realybę. Jis turėjo ryšių su Samu, pitagorininkų tėvyne. Griežtame jo radikalizme pastebimas charakteris sofistų ir filosofų, kurie visada siekė įgyvendinti logiškus įrodymus realiame pasaulyje jo paties naudai. Tokie nerealūs planai primena efemeriškas Prancūzijos konstitucijas, gyvavusias tarp senosios monarchijos ir Napoleono"[15].

Nemanau, kad reikėtų dar ką nors pridurti. Klistenio reforma yra tipiškiausias, ryškiausias iki pat Periklio laikų revoliucinis reiškinys. Jame vos pažvelgę matome geometrinės sąmonės, filosofinio radikalizmo, „grynojo proto" funkcionavimą.

Šios esė intencija buvo parodyti, kad revoliucijos reiškinio šaknų reikia ieškoti tam tikroje inteligencijos simpatijoje. Taine'as užčiuopė šią idėją vardydamas didžiosios revoliucijos priežastis, bet, kita vertus, paneigė savo

[15] Panašumų yra daug, vienas iš didžiausių – Klistenis įveda į savo konstituciją dešimtainę sistemą. U. von Wilamowitz-Moellendorff. *Staat und Gesellschaft der Griechen.*

įžvalgų atradimą manydamas, kad tai grynai prancūzų dvasios ypatybė. Jis nepamatė, kad tai bendras istorijos dėsnis. Kiekviena tauta, kurios raida nepertraukiama prievarta, savo intelektinėje evoliucijoje pasiekia racionalistinę stadiją. Kai racionalizmas pavirsta bendra dvasios atmosfera, revoliucinis procesas automatiškai, neišvengiamai dingsta. Vadinasi, jis kyla nei dėl viršūnių priespaudos apačioms, nei dėl tariamai tobulesnės justicijos poreikio – racionalistinė ir antiistorinė mintis, – nei dėl naujų socialinių klasių pajėgumo perimti valdžią iš tradicinių jėgų. Kai kurie iš šių dalykų lydi revoliucinę dvasią ir yra ne priežastis, o greičiau pasekmė.

Intelektualią revoliucijų kilmę patvirtina pastebėjimas, kad jų radikalumas, trukmė ir modelis atitinka kiekvienos tautos inteligenciją. Ne tokios išmaningos tautos yra nerevoliucinės tautos. Ispanijos atvejis yra aiškus: mūsų šalyje reiškėsi ir tebesireiškia tie kiti lemiantys faktoriai, sukeliantys revoliuciją. Tačiau revoliucinės dvasios čia nėra. Mūsų etninė inteligencija visada buvo atrofuota, normalios raidos neturėjusi funkcija. Turėta griaunamojo temperamento dalis visada buvo ir bus kitų šalių atspindys. Lygiai tas pat nutiko ir mūsų inteligencijai: ji yra kitų kultūrų atspindys.

Anglijos atvejis labai sugestyvus. Negali sakyti, kad anglų tauta būtų labai išmintinga. Inteligencijos jai netrūksta, bet ir nėra su kaupu. Jos yra tiek, kiek reikia gyvenimui. Dėl to jų revoliucinė era nuosaikiausia iš visų ir visada konservatoriško atspalvio.

Tas pat nutinka Romoje. Dar viena sveikų ir stiprių, turinčių didelį norą gyventi ir valdyti, bet mažai išmintingų žmonių tauta. Jos intelektinis prabudimas yra vėlyvas ir įvyksta kontaktuojant su graikų kultūra. Šiai minčiai patvirtinti reikia užduoti klausimą, kada Graikijos „idėjos“ atėjo į Romą ir kada prasidėjo revoliucija. Šių datų sutapimas būtų pavyzdinis įrodymas.

Kaip žinoma, revoliucinė romėnų era prasidėjo II a. pr. Kr., Grakchų laikais.

Tipiška[16] Romos situacija yra tokia pati kaip VII–VI a. pr. Kr. Graikijoje ir XVIII a. Prancūzijoje. Romos istorinis darinys pasiekė vidinės raidos pilnatvę; Roma jau nieko daugiau nesukurs. Prasidėjo pirmos didžiosios ekspansijos. Kaip Graikija panaikino persų, Prancūzija ir Anglija – Ispanijos, taip Roma – kartaginiečių imperializmą. Tėra vienintelis skirtumas: romėniškas intelektas yra dar netašytas, valstietiškas, barbariškas, viduramžiškas. Rūpinimasis praktiniais dalykais, mentalinio skvarbumo stoka neleidžia romėnui jausti specifinio pasitenkinimo idėjomis, būdingo kultūringesnėms tautoms, tokioms kaip graikai ir prancūzai. Iki kalbamos epochos Romoje kiekviena intelektinė veikla tulžingai persekiojama. Visuotinis neapykantos, paniekos menui ir mokslui gestas nesiliauja iki pat Augusto. Net Ciceronas jaučia turįs atsiprašyti, kad nedalyvauja senate, o viloje rašo knygą.

Tačiau rezistencija yra bergždžia. Buka ir lėta valstietiško romėno inteligencija paklūsta neišvengiamam ciklui ir nors receptyviai, bet vieną dieną prabunda. Maždaug 150 m. pr. Kr. Pirmą kartą Romoje atsiranda rinktinis ratas žmonių, kurie su entuziazmu priima graikų kultūrą ir niekina tradicinės masės priešiškumą. Tai pats išskirtiniausias, aukščiausio socialinio rango ratas respublikoje. Scipionas Emilianas, Kartaginos ir Numantijos užkariautojas, yra pirmas romėnų kilmingasis, mokantis graikų kalbą. Istorikas Polibijas ir filosofas Panesijus yra nuolatiniai jo patarėjai. Vakarėliuose jie kalbasi apie poeziją, filosofiją, naujas karines technikas (kasinėjant numantiečių stovyklavietes atrasta nuostabi inžinerija). Kaip Graikijos viduramžių išnykimas

[16] Leiskite žodį „tipiškas" vartoti tikslia jo prasme. Paprastai šis žodis vartojamas priešinga reikšme, nei reikėtų. „Tipišku" vadinama tai, kas skiria vieną daiktą nuo kito, o iš tiesų tai turėtų būti daiktų „tipo" ar „bendros klasės" bendrumas. Taip fiziologija šiandien kalba apie tipišką virškinimą (arba tipiškas funkcijas); jį sudaro normalaus virškinimo reakcijų ir judesių visuma. Kiekvienas individas prie šio tipiško proceso prideda savo specifinius reiškinius, kurie nėra esminiai virškinimo funkcijoje. Tą pačią prasmę suteikiu Romos struktūrai ir jos esmei, nepaisant jos išskirtinumų.

sutampa su *promachijos*, arba kovos žmogus prieš žmogų, pakeitimu taktiniu falangų dariniu, taip Romoje prasideda revoliucinės kohortų kariuomenės formavimas. Marijus, romėnų Lafayette'as, yra pagrindinis jos kūrėjas.

Scipionas yra sentimentalus utopinių Graikijos idėjų garbintojas. Atrodo, kad frazė *Humanus sum*, vėliau pavirtusi „Esu žmogus, ir niekas, kas žmogiška, man nesvetima", pirmą kartą nuskamba jo namuose. Ši frazė yra amžinas humanitarinio kosmopolitizmo šūkis, kurį sukūrė Graikija ir kurį vėliau pakartos anglų ideologai, Voltaire'as, Diderot, Rousseau. Ši frazė yra revoliucinės dvasios šūkis.

Būtent tokiame pirmame „helenų", „idealistų" rate lavinosi Grakchai, pirmosios didžiosios revoliucijos stūmokliai. Jų motina Kornelija buvo Scipiono Emiliano[17] uošvė ir pusseserė. Tiberijus Grakchas turėjo du draugus ir mokytojus filosofus: graiką Diofantą ir italą Blosijų, abu politinės ideologijos fanatikus, utopijų kūrėjus. Po Tiberijaus nesėkmės pastarasis nuvyko į Mažąją Aziją, nugalėjo princą Aristoniką ir jo tarnų bei vergų padedamas norėjo sukurti utopinę valstybę, „Saulės miestą"[18], Fourier falansterį, Cabet Ikariją.

Taip Romoje kartojasi tas pats mechanizmas, tos pačios vėžės kaip Atėnuose ir Prancūzijoje. Filosofas, intelektualas, visada eina tarp revoliucionierių. Tebūnie tai pasakyta jo garbei. Jis yra grynojo proto profesionalas, pildantis savo pareigą antitradicinėje plotmėje. Galima sakyti, kad šiuose radikalizmo – šlovingiausiuose kiekvieno istorinio ciklo – etapuose intelektualas pasiekia maksimalią intervenciją ir autoritetą. Jo definicijos, „geometrinės" sąvokos yra sprogstamoji medžiaga, kuri karkartėmis priverčia sprogInėti kiklopiškas tradicines organizacijas. Taip mūsų Europoje išnyra didysis prancūzų pomėgis suteikti žmonėms abstrakčias enciklopedines definicijas. Ir paskutinė užmačia, socialistinė, išplaukia iš ne mažiau abstraktaus Marxo pateikto žmogaus

[17] Žinoma, kad šis, kilęs iš Paula Emiliana *gens*, buvo įsūnytas Scipionų.
[18] Rosenberg. *Romėnų respublikos istorija*. 1921. P. 59.

apibrėžimo, kad žmogus yra ne kas kita, o darbininkas, „grynas darbininkas".

Revoliucijų saulėlydyje idėjos nustoja būti pagrindiniai istoriniai faktoriai, kaip ir tradiciniuose amžiuose.

Epilogas apie nusivylusią dvasią

Šios esė tema apsiribojo dvasios apibrėžimu ir jos baigties Europoje paskelbimu. Tačiau pradžioje sakiau, kad ši dvasia yra ir kiekvieno didžio istorinio ciklo orbitos stadija. Iš pradžių būna racionalistinė dvasia, po jos – mistinė, arba – tiksliau – prietaringa dvasia. Skaitytojui turbūt būtų įdomu sužinoti, kokia yra ta prietaringa dvasia, kuria užsibaigia revoliucijų periodas. Bet kalbėti apie tai galime tik labai apibendrintai. Porevoliucinės epochos po trumpos spindėjimo akimirkos yra dekadanso laikotarpiai. O dekadansas kaip ir gimimas yra istoriškai apgaubtas prietemos ir tylos. Istorija turi keistą savybę uždengti dievobaimingu vualiu pradėjimo netobulumą ir nacionalinių paklydimų niekingumą. Štai kodėl Graikijos, esančios Romos imperijos sudėtyje, „helenistinės" epochos faktai mažai žinomi istorikams ir didžiajai išsilavinusių žmonių daliai. Neįmanoma kalbėti apie juos trumpos aliuzijos forma.

Rizikuodamas sulaukti nesuskaičiuojamų klaidingų interpretacijų, noriu patenkinti skaitytojų smalsumą (ar mūsų šalyje dar yra smalsių skaitytojų?) sakydamas štai ką:

Tradicionalistinė dvasia yra pasitikėjimo mechanizmas, nes visa jos veikla remiasi neginčytina praeities išmintimi. Racionalistinė dvasia sulaužo šiuos pasitikėjimo pagrindus kitkuo: tikėjimu individualia energija, kurios svarbiausias elementas yra protas. Tačiau racionalizmas yra pernelyg perdėtas bandymas, trokštantis neįmanomo. Noras pakeisti realybę idėja yra gražus dėl šviečiančios iliuzijos, tačiau jis visada pasmerktas nesėkmei. Toks besaikis sumanymas transformuoja istoriją į nevilties plotmę. Po sumaištingo at-

sitraukimo, lydinčio drąsų idealistinį bandymą, žmogus jaučiasi visiškai demoralizuotas. Jis praranda spontanišką tikėjimą, nebetiki jokia aiškia ir disciplinuota jėga. Nei tradicija, nei protu, nei kolektyvu, nei individu. Vitalinis jo įtaigumas susilpnėja, nes jį palaikantys užslaptinti įsitikinimai susvyruoja. Nebelieka pakankamos pastangos išlaikyti kilnią poziciją gyvenimo ir visatos paslapties atžvilgiu. Jis degeneruoja fiziškai ir protiškai. Šiose epochose žmogiškas derlius išdžiūsta, tauta praretėja. Tai atsitinka ne dėl bado, maro ar kitų negandų, o dėl sumažėjusios žmogaus genetinės galios. Sumažėja vyriška narsa. Pradeda karaliauti baimė – keistas reiškinys, gyvavęs Graikijoje ir Romoje ir iki šiol nepastebėtas. Gerovės amžiais vidutinis žmogus tenkinasi ta asmeninės drąsos doze, kurios pakanka garbingai susidurti akis į akį su gyvenimu. Išsekimo amžiais drąsa pavirsta neregėta kokybe, kuria pasižymi tik nedaugelis. Narsa tampa profesija, ir jos profesionalai sudaro kareiviją, iškylančią virš viešosios valdžios ir kvailai spaudžiančią likusią socialinio darinio dalį.

Tokia universali baimė gimsta delikačiais ir intymiais dvasios momentais. Bijoma visko. Žaibas ir griaustinis vėl gąsdina kaip primityviais laikais. Niekas nebesitiki nugalėti sunkumų savo paties jėgomis. Gyvenimas suvokiamas kaip baisus atsitiktinumas, kuriame žmogus priklauso nuo paslaptingų, nematomų jėgų, veikiančių lyg vaikiškiausi kaprizai. Pažeminta dvasia nesugeba atsispirti likimui ir prietaringose praktikose ieško būdų papirkti šias slaptas jėgas. Absurdiškiausi ritualai sulaukia masių palankumo. Romoje instaliuojamos visos galingos ir pabaisiškos Azijos dievybės, kurios prieš du amžius buvo visuotinai niekinamos.

Taigi negalinti ant kojų išsilaikyti dvasia ieško lentos, su kuria galėtų išsigelbėti iš potvynio, ir žiūri aplinkui nusižeminusiu žvilgsniu lyg šuo, trokštantis prieglobsčio. Prietaringa siela iš tiesų yra lyg šuo, ieškantis šeimininko. Jau niekas neprisimena kilnių pasididžiavimo gestų, ir laisvės imperatyvas, rezonavęs šimtmečius, visai nebesuprantamas. Priešingai, žmogus jaučia neįtikėtiną vergovės troškimą. Nori

tarnauti viskam: kitam žmogui, imperatoriui, raganiui, stabui. Bet kam, prieš ką jaučia vienišumo baimę savo krūtine susikauti egzistencijos mūšiuose.

Turbūt tinkamiausias po revoliucijų saulėlydžio gimstančios dvasios įvardijimas yra vergiška dvasia.

Istorinė Einsteino teorijos prasmė

Reliatyvumo teorija, aukščiausio intelektinio rango faktas, kurį gali pasiūlyti dabartis, yra teorija, ir dėl to reikia diskutuoti, teisinga ji ar ne. Nepaisant teisingumo ar klaidingumo, teorija yra mąstymo, gimstančio dvasioje, sieloje, sąmonėje, darinys lyg vaisius medyje. Taigi naujas vaisius nurodo naują augalų rūšį, atsiradusią floroje. Tad šią teoriją galima studijuoti su augalą aprašančio botaniko intencija: prieš nustatant, ar vaisius yra naudingas ar kenksmingas, teisingas ar klaidingas, pirmiausia apibrėžiama pati nauja rūšis, naujas gyvos būtybės tipas. Ši analizė atvers mums reliatyvumo teorijos kaip istorinio reiškinio istorinę prasmę.

Jos ypatybės nurodo specifines ją sukūrusios dvasios tendencijas. Ir kadangi toks reikšmingas mokslo statinys yra ne vieno žmogaus kūrinys, o nepriklausomo geriausiųjų daugumos bendradarbiavimo rezultatas, šių tendencijų atskleista orientacija nužymės Vakarų istorijos kursą.

Tuo nenoriu pasakyti, kad šios teorijos triumfas įtakos sielas, nurodydamas joms apibrėžtą maršrutą. Tai akivaizdu ir banalu. Įdomiausia kitkas: kadangi sielos spontaniškai prisiėmė tam tikrą maršrutą, reliatyvumo teorija galėjo gimti ir triumfuoti. Idėjos, tiek subtilios ir techniškos, tiek atitolusios, yra autentiškiausi gilių istorinės dvasios variacijų simptomai.

Pakanka išryškinti bendras tendencijas, kurios vyravo išrandant šią teoriją; pakanka trumpam pratęsti jų linijas už fizikos ribų, kad mūsų akims išryškėtų naujo jutimiškumo, priešingo viešpatavusiam paskutiniaisiais amžiais, piešinys.

1. Absoliutizmas

Reliatyvumo idėja yra kiekvienos sistemos nervas. Viskas priklauso nuo supratimo, koks yra šios minties svoris genialioje Einsteino kūryboje. Neperdėsime pasakydami, kad būtent šiame taške įsitvirtino dieviška genialumo galia, avantiūriškas postūmis, iškili arkangelo drąsa. Atsižvelgus į šį momentą, likusi teorijos dalis galėtų būti įvertinta savo nuožiūra.

Klasikinė mechanika pripažįsta visų judėjimo, t. y. pozicijos pagal erdvę ir pagal laiką, apibrėžimų reliatyvumą. Kaip tada Einsteino teorija apverčia visą klasikinį mechanikos statinį, įgauna reliatyvumo, kaip pagrindinio bruožo, pavadinimą? Šią daugialypę dviprasmybę visų pirma ir reikia panaikinti. *Einsteino reliatyvumas yra griežtai priešingas Galilėjaus ir Newtono reliatyvumui.* Pastariesiems empiriniai trukmės, lokalizacijos ir judesio apibrėžimai yra sąlyginiai, nes jie tiki, kad egzistuoja absoliuti erdvė, absoliutus laikas ir judesys. Mums nėra ko su jais lygiuotis; geriausiu atveju gauname iš jų tik netiesioginių žinių (pavyzdžiui, apie išcentrines jėgas). Tačiau jei tikime jų egzistavimu, visi mūsų turimi apibrėžimai diskvalifikuojami kaip gryni regėjimai, kaip reliatyvios vertės palyginus su stebėtojo užimama pozicija. Vadinas, reliatyvizmas čia reiškia defektą. Todėl Galilėjaus ir Newtono fiziką vadiname reliatyvia.

Tarkime, kad dėl vienokių ar kitokių priežasčių neigiame tų nepasiekiamų erdvės, laiko ir judėjimo absoliutų egzistavimą. Tą pačią akimirką konkretūs apibrėžimai, prieš tai atrodę reliatyvūs blogąja to žodžio prasme, o dabar išsilaisvinę iš palyginimo su absoliutu, taps vieninteliai, išreiškiantys realybę. Jau nėra absoliučios (nepasiekiamos) realybės ir kartu kitos reliatyvios realybės. Lieka viena vienintelė realybė, kurią aprašo pozityvi fizika. Šią realybę stebėtojas mato iš savo vietos; taigi – tai reliatyvi realybė. Tačiau kadangi ši reliatyvi realybė yra vienintelė galima, tai ji yra tikroji, vadinasi, ir absoliuti realybė. Reliatyvizmas čia

neoponuoja absoliutizmui; *priešingai*, jis su juo susitapatina; ir tampa nebe mūsų pažinimo defektu, o pripažįsta absoliutų jo teisėtumą.

Toks yra Einsteino mechanikos atvejis. Jo fizika yra ne reliatyvi, o reliatyvistinė, ir dėl savo reliatyvizmo ji įgauna absoliučią reikšmę.

Pats paprasčiausias faktų iškraipymas, kurį gali patirti naujoji mechanika, yra jos interpretavimas kaip dar vieno senojo filosofinio reliatyvizmo embriono, kuris ateina jį nukirsdinti. Senajam reliatyvizmui mūsų pažinimas yra reliatyvus, nes *tai, ką* norime sužinoti (laiko ir erdvės realybę), yra absoliutu ir nepasiekiama. Einsteino fizikos atveju mūsų pažinimas yra absoliutus; reliatyvi yra realybė.

Dabar kaip būdingiausią naujos teorijos bruožą reikėtų išskirti jos *absoliutinę* pažinimo tendenciją. Nesuvokiama, kaip tai nebuvo pastebėta tų, kurie tyrinėjo filosofinę šios genialios naujovės reikšmę. Juk ši tendencija ryški pagrindinėje visos teorijos formulėje: fizikos dėsniai yra teisingi, kad ir kokia būtų referentinė sistema, arba, kitaip tariant, stebėjimo vieta. Prieš penkiasdešimt metų mąstytojams rūpėjo išsiaiškinti, ar žmogiškos tiesos būtų tokios pačios „iš Sirijaus žiūrėjimo taško". Tai reiškė degradavimą mokslo, kuriam žmogus priskyrė grynai vietinės reikšmės vertę. Einsteino mechanika leidžia suderinti mūsų fizikos dėsnius su tais, kurie galbūt cirkuliuoja Sirijaus protuose.

Tačiau šis naujas *absoliutizmas* iš esmės skiriasi nuo to, kuris įkvėpė paskutiniųjų šimtmečių sielas. Jos manė, kad žmogui lemta stebėtis daiktų paslaptimi, o ne ieškoti savo dvasios gelmėse amžinų tiesų, kurių apstu. Taip Descartes'as sukuria fiziką remdamasis ne patirtimi, o tuo, ką vadina *trésor de mon esprit**. Šios tiesos, ateinančios ne iš stebėjimo, o iš grynojo proto, yra universalios vertės, ir išmokstame jų ne iš daiktų, o greičiau daiktus taikome prie jų: tai tiesos *a priori*. To paties Newtono darbuose galima rasti racionalistinę

* Mano sielos turtai (*pranc.*).

dvasią atskleidžiančių frazių. „Gamtos filosofijoje, – sako jis, – reikia abstrahuoti jusles". Kitais žodžiais tariant, kad sužinotum, kas yra daiktas, turi atsukti jam nugarą. Vienas iš šių magiškų tiesų pavyzdžių yra inercijos dėsnis: jei jokios įtakos nepatiriantis daiktas judėtų, jis judėtų amžinai, tiesiai ir tolygiai. Šis jokios įtakos nepatiriantis daiktas mums nežinomas. Kodėl tad taip teigiama? Ogi todėl, kad erdvė yra tiesios, euklidinės struktūros ir kiekvienas „spontaniškas" judėjimas, nevaldomas jokios jėgos, paklustų erdvės dėsniui.

Tačiau kas garantuoja šią euklidinę erdvės ypatybę? Patirtis? Bet kuriuo atveju tai grynasis protas anksčiau už bet kokią patirtį būtinybe paverčia euklidinę erdvę, kurioje juda visi fiziniai kūnai. Žmogus gali *matyti* tik euklidinėje erdvėje. Šią žemės gyventojo ypatybę racionalizmas pakylėjo į viso kosmoso dėsnio lygį. Senieji absoliutizmo šalininkai visur darė tą patį netikslumą. Jie iškėlė žmogų kaip vertybę. Pavertė jį visatos centru, nors jis tėra kampelis. Ir šią didžiausią klaidą ištaisys Einsteino teorija.

2. Perspektyvizmas

Provinciali dvasia visada ir teisingai buvo laikoma buka. Dėl to kalta optinė klaida. Provincialas nesupranta, kad į pasaulį žvelgia iš nuošalios pozicijos. Jis mano, kad stovi pasaulio centre, ir viską sprendžia, tarsi jo vizija būtų centrinė. Tai sukuria apgailėtiną daugybę komiškų pasekmių. Visos jo nuomonės yra klaidingos, nes kyla iš pseudocentro. Tuo tarpu sostinės žmogus žino, kad jo miestas, nors ir koks didelis būtų, tėra vienas kosmoso taškas, nuošalus kampas. Jis taip pat žino, kad pasaulyje nėra centro ir darant sprendimus reikia apskaičiuoti specifinę perspektyvą, kurią realybė siūlo žvelgiant iš mūsų žiūrėjimo taško. Dėl šio motyvo miestietis provincialui visada atrodo skeptiškas, nors jis tėra apdairus.

16. 1217

Einsteino teorija parodė, kad pavyzdinis šiuolaikinis mokslas – Galilėjaus *nuova scienza*, šlovinga Vakarų fizika – kentėjo nuo gūdaus provincializmo. Euklidinė geometrija, taikytina tik mažu atstumu, buvo projektuojama į visatą. Šiandien Vokietijoje Euklido sistema pradedama vadinti „artumo geometrija", priešingai tokiems aksiomų dariniams kaip Riemanno, kurie yra ilgos distancijos geometrija.

Kaip ir bet kokio provincializmo, šios provincialios geometrijos buvo atsisakyta dėl akivaizdaus ribotumo, kuklumo. Einsteinas buvo įsitikinęs, kad kalbėti apie kosmosą yra didybės manija, kuri neišvengiamai atveda prie klaidos. Nežinome kitų ekstensijų, tik tas, kurias matuojame, o matuojame tik tais instrumentais, kuriuos turime. Jie yra mūsų mokslinio regėjimo organai; jie apibrėžia erdvinę mums žinomo pasaulio struktūrą. Tačiau kadangi tas pats nutinka ir visoms kitoms būtybėms, kurios iš kitos pasaulio vietos nori sukurti fiziką, šis apribojimas nėra toks iš tiesų.

Kalbame ne apie dar vieną subjektyvistinę pažinimo interpretaciją, anot kurios, tiesa yra tiesa tik apibrėžtam subjektui. Pagal reliatyvumo teoriją įvykis A, kuris iš žemės žiūrėjimo taško yra ankstenis už įvykį B, iš kitos visatos vietos, pavyzdžiui, Sirijaus, atrodys vėlesnis už B. Sunku įsivaizduoti didesnę realybės inversiją. Ar tai rodo, kad mūsų arba Sirijaus įvaizdis yra klaidingas? Jokiu būdu. Nei žmogiškas, nei Sirijaus subjektas nedeformuoja realybės. Viena iš specifinių realybės ypatybių yra perspektyvos turėjimas arba organizavimasis pagal vienokį ar kitokį žiūrėjimo tašką. Erdvė ir laikas yra objektyvios fizinės perspektyvos dalys ir natūralu, kad jos varijuoja priklausomai nuo žiūrėjimo taško.

Savo pirmojo „El Espectador", pasirodžiusio 1916 m. sausį, kai dar nieko nebuvo skelbta apie bendrąją reliatyvumo teoriją[19], įvade trumpai išdėsčiau šią perspektyvistinę doktri-

[19] Pirmoji Einsteino publikacija *Die Grundlagen der allgemeinen Relativitätstheorie* apie naujausią atradimą pasirodė tais pačiais metais.

ną, kurios amplitudė prasideda fizikoje ir apima visą realybę. Pažymiu tai, norėdamas parodyti, kaip panašios mintys ženklina tą patį laikotarpį.

Ir labiausiai mane stebina tai, kad niekas iki šiol nepastebėjo šio pagrindinio Einsteino kūrinio bruožo. Be jokių išimčių – norėčiau jų žinoti – tas didis atradimas buvo interpretuojamas kaip dar vienas žingsnis subjektyvizmo kelyje. Visose kalbose ir pasisakymuose buvo kartojama, kad Einsteinas patvirtina kantiškąją doktriną mažiausiai vienu atžvilgiu: erdvės ir laiko subjektyvumu. Aš noriu vienareikšmiškai pasakyti, kad tokia nuomonė man atrodo pats tikriausias reliatyvumo teorijos prasmės nesupratimas.

Trumpai patikslinkime klausimą, tačiau kiek įmanoma aiškiau. Perspektyva yra realybės tvarka ir forma, kurią ji įgyja, kontempliuojama žmogaus. Pakitus stebėtojo vietai, pakinta ir perspektyva. O jei vieną stebėtoją toje pačioje vietoje pakeičia kitas stebėtojas, perspektyva išlieka identiška. Suprantama, kad jei nėra kontempliuojančio subjekto, kuriam realybė pasirodo, perspektyvos nėra. Ar tai reiškia, kad ji subjektyvi? Štai ši klaida beveik du šimtus metų įtakojo visą filosofiją ir kartu žmogaus nuostatą visatos atžvilgiu. Jai panaikinti tereikia vieno mažo apibrėžimo.

Matydami vieną nejudantį biliardo kamuoliuką, fiksuojame tik jo spalvos ir formos kokybes. Bet štai į jį atsitrenkia kitas kamuoliukas. Pirmasis lekia greičiu, atitinkančiu smūgį. Tada pastebime naują kokybę, kuri pirmiau buvo užslėpta: elastingumą. Kai kas galėtų paprieštarauti, kad elastingumas nėra vien pirmo kamuoliuko kokybė, išryškėjanti tik tada, kai į jį atsitrenkia kitas. Mes atsakysime, kad taip nėra. Elastingumas, kaip spalva ir forma, yra pirmo kamuoliuko kokybė, tačiau ji yra reaktyvi, arba kito objekto veiklos atsakomoji kokybė. Tad tai, ką vadiname žmogaus charakteriu, yra reagavimo į išorę – daiktus, žmones, įvykius – būdas.

Taigi, kai realybė susiduria su objektu, kurį vadiname „sąmoningu subjektu", realybė atsako savo *pasireiškimu*. Pasireiškimas yra objektyvi realybės kokybė, jos atsakymas

subjektui. Šis atsakymas kinta priklausomai nuo stebėtojo sąlygų, pavyzdžiui, stebėjimo vietos. Matote, kaip perspektyva, žiūrėjimo taškas įgyja objektyvią vertę, o iki šiol jis buvo laikomas deformacija, kurią subjektas suteikia realybei. Laikas ir erdvė vėl tampa realybės formomis, priešingai kantiškoms tezėms.

Jei tarp begalybės žiūrėjimo taškų būtų vienas išskirtinis, aukščiausias, kuriam paklūsta daiktai, likusius žiūrėjimo taškus reikėtų laikyti deformaciniais arba „grynai subjektyviais". Taip manė Galilėjus ir Newtonas, kai kalbėjo apie absoliučią erdvę arba erdvę, kuri nekontempliuojama iš konkretaus žiūrėjimo taško. Newtonas absoliučią erdvę vadina *sensorium Dei*, Dievo regėjimo organu; galėtume sakyti, dieviška perspektyva. Tačiau nuvedus šią perspektyvos iš neapibrėžtos ir neišskirtinės vietos idėją iki galo, išryškėtų prieštaringa ir absurdiška jos prigimtis. Jokios absoliučios erdvės nėra, nes nėra absoliučios perspektyvos. Kad taptų absoliuti, erdvė turi nebebūti reali – pilna daiktų, – ji turi virsti abstrakcija.

Einsteino teorija yra nuostabus harmoningos žiūrėjimo taškų gausybės patvirtinimas. Išplėtokite šią idėją iki moralės bei estetikos ir turėsite naują istorijos ir gyvenimo jutimo būdą.

Individas, siekiantis maksimalaus realybės užkariavimo, neturėtų keisti savo spontaniško žiūrėjimo taško pavyzdiniu ir normatyviniu, vadintu „daiktų vizija, *sub specie aeternitatis*", kaip buvo pranašaujama kelis ankstesnius amžius. Amžinybės žiūrėjimo taškas yra aklas, jis nieko nemato, jis neegzistuoja. Geriau jau individas pasistengtų išlikti ištikimas savo vieninteliam imperatyvui, reprezentuojančiam jo individualybę.

Tas pat atsitinka ir tautoms. Nustokime vadinti barbariškomis neeuropines kultūras, pradėkime gerbti jas kaip sau lygiavertę reakciją į susidūrimą su kosmosu. Kinų perspektyva yra tiek pat teisėta kiek ir vakariečių.

3. Antiutopizmas arba antiracionalizmas

Tos pačios tendencijos pozityvi forma veda į perspektyvizmą, o negatyvi reiškia priešiškumą utopizmui.

Utopinė sąvoka yra sukurta iš „jokios vietos" ir pretenduoja būti visiems vertinga. Jutimiškumui, slypinčiam visoje reliatyvumo teorijoje, toks nepaklusimas lokalizacijai turi atrodyti įžūlus. Kosminiame spektaklyje nėra stebėtojo be apibrėžtos vietos. Norėti kažką matyti ir nenorėti to matyti iš tam tikros vietos yra absurdiška. Vaikiškas nepaklusimas realybės pateiktoms sąlygoms, nesugebėjimas džiugiai priimti savo likimą, naivi pretenzija pakeisti jį savo steriliais troškimais – tai šiandien beišnykstančios dvasios, užleidžiančios vietą antagonistinei dvasiai, bruožai.

Utopinis polinkis europiečių protuose dominavo visais naujaisiais laikais: moksle, moralėje, religijoje, mene. Būtinai reikėjo rasti jėgą, kuri oponuotų didžiuliam europiečių potraukiui valdyti realybę, kad Vakarų civilizacija nepatirtų gigantiškos nesėkmės. Utopizmo blogybė yra ne ta, kad jis sprendžia problemas – mokslines ar politines, bet ta, kad nepriima problemos – realybės – tokios, kokia ji yra, o suteikia jai *a priori* užgaidžią formą.

Palyginus Vakarų ir Azijos – indų, kinų – gyvenimus, stebina nestabili europiečio ir didžiai nuosaiki rytiečio dvasia. Ši pusiausvyra rodo, kad Rytų žmogus bent jau didžiausioms gyvenimo problemoms yra atradęs tinkamiausias realybės formules. Europietis, atvirkščiai, lengvabūdiškai vertina elementarius gyvenimo faktorius, išgalvoja keisčiausių jų intepretacijų, kurias būtina periodiškai keisti.

Utopinis žmogaus inteligencijos polinkis prasideda Graikijoje ir rutuliojasi iki griežčiausio racionalizmo. Grynasis protas sukuria pavyzdinį pasaulį – fizinį arba politinį kosmosą, tikėdamas, kad jis yra tikroji realybė, turinti pakeisti esamą. Skirtumas tarp daiktų ir grynų idėjų yra toks, kad konflikto išvengti neįmanoma. Tačiau racionalizmas

neabejoja, kad realybė turi jam paklusti. *Šis įsitikinimas būdingas racionalistiniam temperamentui.*

Žinoma, realybė yra pakankamai stipri atlaikyti idėjų puolimą. Tada racionalizmas ieško išeities: pripažįsta, kad šiuo metu idėja negali realizuotis, tačiau tai atsitiks „begaliniame procese" (Leibnitzas, Kantas). Utopizmas įgyja anachronizmo formą. Pastaruosius du šimtus penkiasdešimt metų viskas vyko orientuojantis į begalybę ar bent jau į neapibrėžtos trukmės periodus. (Darvinizme viena rūšis gimsta iš kitos po kelių tūkstantmečių.) Atrodo, tarsi laikas, vaizdinė tėkmė, paprasčiausiai bėgdamas tampa niekieno priežastimi ir paverčia tikrove tai, kas iš tiesų nesuvokiama.

Sunku suprasti, kaip mokslas, kurio vienintelis malonumas yra kurti tikslų daiktų įvaizdį, gali misti iliuzijomis. Prisimenu, kaip viena detalė padarė mano mąstymui didžiulę įtaką. Prieš daugelį metų klausiau fiziologo Loebo pranešimą apie tropizmus. Pasitelkdamas tropizmo sąvoką, jis bandė aprašyti ir išaiškinti dėsnį, valdantį elementarius infuzorijų judesius. Daugiau ar mažiau, su pataisymais ir paaiškinimais, ši sąvoka padeda suprasti kai kuriuos iš šių reiškinių. Tačiau pranešimo pabaigoje Loebas pridūrė: „Ateis laikas, kai viskas, ką šiandien vadiname moraliniais žmogaus veiksmais, bus paaiškinta tropizmais". Tokia drąsa mane labai paveikė, nes man prasivėrė akys dėl daugelio šiuolaikinio mokslo svarstymų, kurie, gal ne taip ryškiai, daro tą pačią klaidą. Nejaugi – galvojau aš – tokia sąvoka kaip tropizmas, vos gebanti įsiskverbti į paprasčiausių reiškinių, pavyzdžiui, infuzorijų šuolių, paslaptis, ateityje gilinsis į paslaptingą ir sudėtingą dalyką – etinius žmogaus veiksmus! Ką tai reiškia? Mokslas šiandien turi spręsti savo problemas, o ne kelti mus į graikų kalendas. Jei turimi metodai negali įminti visatos mįslių, reikia juos pakeisti efektyvesniais. Tačiau dabartinis mokslas yra pilnas problemų, kurios nepaliestos būtent dėl metodų nepajėgumo. Atrodo, tarsi problemos būtų sukurtos metodams, o ne atvirkščiai! Mokslas yra prikimštas anachronizmų, graikų kalendų.

Kai atsikratome šio mokslinio šventeiviškumo, puoselėjančio stabmeldišką pirminių metodų kultą, ir pasineriame į Einsteino mąstymą, pajuntame tarsi gaivų ryto vėjo gūsį. Einsteino nuostata yra visiškai priešinga tradicinei. Jauno atleto laikysena jis žengia tiesiai problemų link ir naudodamasis tuo, kas pasitaiko po ranka, griebia jas už ragų. Mokslo defektus ir ribotumą jis paverčia vertybe ir veiksminga taktika.

Trumpas pavyzdys paaiškins šį klausimą.

Kantas padarė neprilygstamą atradimą: patirtis nėra tik jutimų perduotų duomenų visuma, ji yra dviejų faktorių produktas. Jutiminis duomuo turi būti priimtas, paskirstytas, organizuotas į tam tikrą tvarkos sistemą. Ši tvarka glūdi subjekte, yra *a priori*. Kitais žodžiais tariant, fizinę patirtį sudaro stebėjimas ir geometrija. Geometrija yra grynojo proto sukurtas tinklelis; stebėjimas yra jutimų veikla. Eksplikatyvus materialių reiškinių mokslas visada turėjo, turi ir turės šiuos du ingredientus.

Šis kompozicijos identiškumas, kuriuo istorijoje visada pasireikšdavo moderni fizika, apima ir pačias giliausias dvasios variacijas. Iš tiesų: šių dviejų ingredientų santykis leidžia egzistuoti itin skirtingoms interpretacijoms. Kuris iš jų turi būti viršesnis? Ar stebėjimas turi nusileisti geometrijos reikalavimams, ar geometrija stebėjimui? Pasirinkti vienokį ar kitokį atsakymą reikštų priklausyti antagonistiniams intelektinės tendencijos tipams. Toje pačioje unikalioje fizikoje esama dviejų priešingų žmonių kastų.

Visiems žinoma, kad Michelsono eksperimentas buvo kritinis: fiziko mąstymas atsidūrė tarp špagos ir sienos. Geometrijos dėsnis, skelbiantis nekintamą erdvės homogeniškumą, nepaisant joje vykstančių procesų, sukėlė rimtą konfliktą su stebėjimu, faktu, materija. Viena iš dviejų: arba materija paklūsta geometrijai, arba šioji anai.

Šioje rimtoje dilemoje sutinkame du intelektinius temperamentus ir jų reakcijas. Lorentzas ir Einsteinas, susidūrę su tuo pačiu eksperimentu, padaro priešingus sprendimus.

Lorentzas, atstovaujantis senajam racionalizmui, mano, kad paklusti ir prisitaikyti turi materija. Garsioji „Lorentzo kontrakcija" yra žavus utopizmo pavyzdys. Tai žaidimo kamuoliu priesaika, perkelta į fiziką. Einsteinas nusprendžia priešingai. Geometrija turi paklusti, grynoji erdvė turi nusižeminti, nusilenkti prieš stebėjimą.

Žinant Lorentzo mąstymą ir perkėlus jo mintis į politiką, būtų pasakyta: temiršta tautos ir tegyvuoja principai. Einsteinas, atvirkščiai, pasakytų: būtina ieškoti principų, kad tautos gyvuotų, nes principai tam ir skirti.

Nelengva pervertinti svarbą šio posūkio, kurį Einsteinas padarė fizikos moksle. Iki tol geometrijos, grynojo proto vaidmuo buvo nediskutuotina diktatūra. Kasdienėje kalboje išliko ženklas, kuriuo buvo pažymėta išskirtinė proto veikla: paprasti žmonės kalba apie „proto diktatą". Einsteinui proto vaidmuo yra daug nuosaikesnis: iš diktatoriaus jis tampa paprastu instrumentu, kurio veiksmingumą kiekvieną kartą reikia patikrinti.

Galilėjus ir Newtonas pavadino visatą euklidine dėl to, kad protas taip diktavo. Tačiau grynasis protas negali daryti nieko kita, tik išradinėti tvarkos sistemas. Jų gali būti daug ir skirtingų. Juk yra euklidinė geometrija ir Riemanno, Lobačevskio bei kitos geometrijos. Aišku ir tai, kad ne jos ir ne grynasis protas sprendžia, kas yra realybė. Priešingai, pati realybė pasirenka iš šių galimų tvarkų, iš schemų pačią tinkamiausią. Tai ir yra reliatyvumo teorija. Einsteinas genialiai oponuoja racionalistinei keturių amžių praeičiai ir apverčia įsisenėjusius santykius tarp proto ir stebėjimo. Protas nustoja būti imperatyvi norma ir virsta instrumentų arsenalu; stebėjimas juos išbando ir pasirenka tinkamiausią. Mokslas tampa nuolatine grynų idėjų ir grynų faktų selekcija.

Tai vienas svarbiausių bruožų, kurį reikia išskirti Einsteino mąstyme, nes juo prasideda visiškai nauja nuostata gyvenimo atžvilgiu. Kultūra nustoja būti kaip iki šiol imperatyvi norma, prie kurios mūsų egzistencija turi prisitaikyti.

Dabar galime įžvelgti subtilesnį ir teisingesnį jų tarpusavio santykį. Iš gyvenimo atrenkami tie dalykai, kurie yra galimos kultūros formos, tačiau iš šių galimų kultūros formų gyvenimas savo ruožtu atrenka vienintelės, kurios realizuojasi.

4. Finitizmas

Nenoriu užbaigti šio giluminių reliatyvumo teorijos tendencijų skirstymo nepaminėjęs dar vienos – aiškesnės ir akivaizdesnės. Utopinė praeitis orientavosi į begalinę erdvę ir laiką, o Einsteino fizika – taip pat naujausia Brouwerio ir Wey'aus matematika – visatą apibrėžia. Einsteino pasaulis yra išsilenkęs, taigi uždaras ir baigtinis[20].

Tam, kuris mano, kad mokslinės doktrinos gimsta spontaniškai, vos pravėrus akis ir protą į faktus, ši naujovė neatrodo labai reikšminga. Ji redukuojama iki pasauliui priskirtos formos modifikacijos. Tačiau tokia mintis yra klaidinga: mokslinė doktrina negimsta be aiškios dvasios dispozicijos jos atžvilgiu, kad ir kokie akivaizdūs būtų ją grindžiantys faktai. Mūsų minčių genezę reikia suprasti kartu su subtiliu jos dviprasmiškumu. Daugiau tiesų, nei iš anksto žinoma, neatrandama. Tačiau kitoms, kad ir akivaizdžioms, dvasia yra akla.

Visa tai leidžia lengvai suvokti, kodėl fizikoje ir matematikoje pirmenybė staiga pradedama teikti baigtumui ir parodoma didelė nemeilė begalybei. Ar gali būti didesnis skirtumas tarp dviejų sielų, kai vienai jų visata yra beribė, o kita aplink save jaučia baigtinį pasaulį? Kosmoso begalybė buvo viena didžiųjų renesanso idėjų. Ji sukėlė potvynius patetiškose širdyse, ir Giordano Bruno dėl jos susilaukė žiaurios mirties. Visoje naujųjų laikų epochoje po vakariečio veikla lyg stebuklingas pagrindas glūdi kosminio peizažo begalybė.

[20] Visoje Einsteino sistemoje begalybė yra persekiojama. Taip, pavyzdžiui, užgniaužiama begalinių greičių galimybė.

Dabar staiga pasaulis tampa ribotas, lyg sienų apjuostas daržas, lyg patalpa, lyg vidus. Ar šis naujas scenarijus nereiškia visiškai naujo gyvenimo stiliaus, priešingo įprastiniam? Mūsų anūkai įžengs į egzistenciją po šiuo ženklu, ir jų elgesys kosmoso atžvilgiu turės priešingą reikšmę nei mūsiškis. Šiame finitizmo polinkyje yra aiški ribojimo, vaiskios švaros, miglotų superliatyvų antipatijos, antiromantizmo valia. Graikas, „klasikas", taip pat gyveno ribotame pasaulyje. Visa graikų kultūra išgyveno begalybės siaubą ir ieškojo *metron*, matuoklio.

Tačiau tik neįsigilinus galima manyti, kad žmogaus dvasia krypsta į naują klasicizmą. Niekada nebuvo neoklasicizmo, kuris nebūtų pasižymėjęs tuštybe. Klasikas ieško ribos, nes niekada negyveno neribotame pasaulyje. Mūsų atvejis priešingas: riba mums reiškia amputaciją, nes uždaras bei baigtinis pasaulis, kuriame dabar kvėpuojame, neišvengiamai taps visatos strampu[21].

Versta iš: Ortega y Gasset J. *Obras.*
Bilbao–Madrid–Barcelona, 1932. P. 740–820.

[21] Reikėtų aptarti dar du taškus, kurie išryškintų bendras reliatyvumo teoriją sukūrusio proto linijas. Vienas iš jų yra atsargumas išryškinant realybės *netęstinumą*, priešingą tęstinumo niežuliui, dominavusiam paskutiniųjų amžių mąstyme. Šis *netęstinumas* triumfuoja ir biologijoje, ir istorijoje. Kitas taškas, gal ir pats reikšmingiausias, yra *priežastingumo*, veikiančio Einsteino teorijoje latentine forma, užgniaužimo tendencija. Fizika, pradžioje buvusi *mechanika*, vėliau *dinamika*, Einsteino dėka siekia tapti *kinematika*. Apie abu šiuos momentus galima būtų kalbėti remiantis tik sudėtingais techniniais klausimais, kurių tekste stengiausi vengti.

ESTETIKA

ESTETIKA TRAMVAJUJE

Prašyti ispaną, kad lipdamas į tramvajų atsisakytų apmesti specialisto žvilgsniu visas sykiu važiuojančias moteris, yra neįmanoma. Tai vienas iš labiausiai įsišaknijusių ir būdingų mūsų tautos įpročių. Užsieniečiams ir kai kuriems tėvynainiams šis primygtinis ir kone lytintis į moterį žiūrinčio ispano žvilgsnis atrodo labai nekorektiškas. Esu vienas iš jų: man tai labai nepriimtina. Antra vertus, pripažįstu, kad šis įprotis, nepaisant jo primygtinumo, begėdiškumo ir vizualinio lytėjimo, yra vienas originaliausių, gražiausių ir kilniausių mūsų tautos bruožų. Požiūris į jį būtų toks pat kaip ir į kitas ispanų spontaniškumo apraiškas; jos – nepriekaištingos, bet šiurkščios, tyros, bet nešvankios, – atrodo barbariškos. Tačiau išvalius jų šiurkštumo perteklių ir išryškinus kilnųjį pradą, jos galėtų sukurti originaliausią ir kilniausią manierų sistemą, pajėgią konkuruoti su tokiais elgesio stiliais kaip *gentleman** ar *homme de bonne compagnie***.

Šį šimtmetinių įpročių šiurkštumą menininkai, poetai bei pasaulio matę žmonės turėtų reflektyviai išgryninti. Tai darė Velázquezas, ir kitų tautų žavėjimuisi jo kūriniais neabejotinai turėjo įtakos ta stilizacija, kuri išgrynino ispaniškąją manierą. Hermanas Cohenas man sakydavo, kad būdamas

* Džentelmenas (*angl.*).

** Aukštuomenės žmogus (*pranc.*).

Paryžiuje visada nueidavo į sinagogą, kur gėrėdavosi ispaniškos kilmės žydų manieromis[1].

Tačiau dabar mano tikslas nėra atskleisti įžūlaus ispano žvilgsnio į moterį dviprasmiškumą. Klausimas būtų įdomus; ypač „El Espectador", kuris keletą metų buvo Platono, žiūrėjimo mokslo žinovo, įtakoje. Bet dabar mano intencija kita. Šiandien įsėdau į tramvajų ir, kadangi visa, kas ispaniška, man nesvetima, pasiunčiau anksčiau aprašytą specialisto žvilgsnį, pamėginęs atsikratyti primygtinumo, begėdiškumo ir lytėjimo. Netrukus didžiai nustebau supratęs, kad estetiškai apibūdinti aštuonias ar devynias vagone sėdinčias damas ir galutinai apsispręsti man pakako trijų sekundžių. Šioji yra labai daili, anoji kiek netaisyklingų bruožų, trečioji tiesiog negraži ir t. t. Kalba, deja, neturi pakankamai terminų išreikšti visų šio estetinio sprendimo atspalvių, kurie užsimezga ir sklendžia veržliame žvilgsnio skrydyje.

Kadangi kelionė buvo tolima ir kaip susitarusios nė viena iš damų nežadėjo man jokio sentimentalaus nuotykio, atsidėjau vienintelio laimikio – savo paties žvilgsnio ir nevalingų jo sprendimų – meditacijai.

„Kas yra, – klausiau savęs, – tas psichologinis reiškinys, kurį galėtume pavadinti *moters grožio apskaičiavimu?*" Nesiekiu sužinoti, koks sąmonės mechanizmas lemia ir reguliuoja šį estetinio vertinimo aktą. Pasitenkinsiu aprašydamas tai, ką suvokiame, kai jis realizuojamas.

Antikos psichologai teigė, kad kiekvienas individas turi pirminį grožio idealą, šiuo atveju moters veido idealą, kurį lygina su realios moters veidu. Vadinasi, estetinis sprendimas tėra paprasčiausias šių veidų tapatumo arba skirtingumo suvokimas. Ši teorija, kilusi iš platoniškosios metafizikos, įsitvirtino estetikoje ir įnešė pirmapradę klaidą. Idealas, kaip ir Platono idėja, tampa realybės matavimo vienetu, išankstiniu ir atskiru nuo pačios realybės.

[1] Šią mintį, išdėstytą bendra forma, rasite pirmame *Meditacijų apie Don Kichotą* tome.

Tokia teorija yra konstrukcija, išradimas, kilęs iš genialaus heleniško vienovės troškimo. Taigi Graikijos Dievo derėtų ieškoti ne Olimpe – toje *chateau**, kur savo dienas nerūpestingai leidžia išskirtinė visuomenė, – o *vienovės* idėjoje. Vienas yra vienintelis, kuris yra. Balti daiktai yra balti ir gražios moterys yra gražios ne patys savaime ir savo ypatumu, bet tiek, kiek turi vienintelio baltumo ir vienintelės gražios moters bruožų. Plotinas, suabsoliutinęs šią idėją iki kraštutinumo, prirenka daug išraiškingų frazių, primenančių mums tragišką vienovės troškulį, pulsuojantį daiktuose. Σπευδειν, ορεγεσδαι προς το εν, – skubama, siekiama, trokštama vienovės. Jų būtis galiausiai tėra το ιχνος του ηνος, vienovės pėdsakas. Jaučiamas kone afroditiškas vienovės geismas. Mūsų brolis Luisas, kuris platonizuoja ir plotinizuoja iš savo niūrios celės, atranda linksmesnę frazę: vienovė yra „universalus daiktų *vynas*".

Tačiau visa tai, kartoju, yra konstrukcija. Vienintelio ir visuotinio modelio, kurį imituoja realūs daiktai, nėra[2]. Nejaugi turiu lyginti šių damų veidus su išankstine moters grožio schema! Tai būtų netaktiška ir, be to, neteisinga. Nežinodamas, koks turėtų būti tobulas moters grožis, vyras jo nuolat ieško nuo jaunystės iki pat senatvės. O, jei žinotume iš anksto, koks jis yra!

Jei žinotume tai iš anksto, gyvenimas prarastų vieną iš geriausių savo variklių ir didelę dalį dramatizmo. Kiekviena moteris, kurią matome pirmą kartą, sužadina ypatingą viltį, jog galbūt ji yra pati gražiausia. Šiame vilčių bei nusivylimų žaidime, kuris verčia smarkiau plakti mūsų širdis, gyvenimas lekia per nuostabų kalvotą lauką. Skyriuje apie lakštingalą Buffonas pasakoja apie paukštelį, kuris sulaukė keturiolikos metų dėl to, kad niekada nebuvo pamilęs. „Žinoma, – priduria jis, – meilė trumpina dienas, bet ji jas ir pripildo".

* Pilyje (*pranc.*).

[2] VI, 9. „Visi daiktai *imituoja tą patį*, tik vieni priartėja daugiau, kiti mažiau".

Tęskime mūsų analizę. Neradęs turįs šį vieningą moters grožio prototipą ir modelį, pagalvoju, kaip ne kartą buvo nutikę estetams, kad galbūt egzistuoja skirtingos kūniško tobulumo atmainos, *tipai*: tobula brunetė ir ideali blondinė, naivioji ir nostalgiškoji, ir t. t.

Reikia pasakyti, kad ši prielaida tik padidina ankstesnes abejones. Visų pirma, nesu tikras, ar turiu savyje visą šių pavyzdinių veidų galeriją, ir nė nenutuokiu, kur galėčiau ją pamatyti. Antra, kiekviename iš šių *tipų* randu be galo daug galimo grožio variantų. Šiuos idealius tipus reikėtų dauginti tiek, kad išnyktų būdingi jų bruožai, ir esant tokiai pat jų daugybei kaip ir individualių veidų žlugtų šios teorijos tikslas, nes jos esmę sudaro vieningų ir įvairialypių elementų vertinimas pagal *vieną, bendrą normą ir prototipą.*

Vis dėlto kai ką norėtųsi pabrėžti šioje doktrinoje, kuri vieningą modelį suskaido į daugelį modelių ar tipiškų pavyzdžių. Kas lemia šį susiskaidymą? Be abejo, jį lemia suvokimas to, kad vertindami moters grožį nesiremiame vienintele idealia schema, paniekindami konkretaus veido balsą ir balsavimo teisę estetiniame procese. Priešingai, mes sprendžiame pagal veidą, kurį matome, ir jis pats, pagal šią teoriją, atsirenka iš mūsų modelių tą, kuris turi būti jam taikomas. Tokiu būdu individuali realybė dalyvauja mūsų sprendime ir nelieka visiškai pasyvi kaip anksčiau.

Šis niuansas, mano nuomone, tiksliai atspindi tikrąjį sąmonės fenomeną ir nėra hipotetinė konstrukcija. Taip, mano gebėjimas matyti šią moterį yra visiškai kitoks nei gebėjimas teisėjo, skubančio pritaikyti kodeksą, atitinkamą įstatymą. Aš nežinau įstatymo, priešingai, jo ieškau praeivių veiduose. Mano žvilgsnis yra absoliučios patirties pobūdžio. Iš matomo veido norėčiau suprasti, pažinti, kas yra grožis. Kiekvienos moters individualybė man žada nežinomą, visiškai naują grožį; emocija, atverianti mano akis, yra atradimo, netikėto praregėjimo lūkestis.

Tiksliausia frazė, apibūdinanti mūsų būseną pirmą kartą matant kokią nors moterį, galėtų būti žaismingas galantiš-

kas pašmaikštavimas: „Kiekviena moteris yra daili, kol neįrodoma esant priešingai". Ir dar pridurčiau: graži mums netikėtu grožiu.

Tačiau kartais pažadai netesimi. Ta proga prisiminiau vieną Madrido žurnalistų šutvės anekdotą. Pasakojama apie teatro kritiką, jau senokai mirusį, kuris turėjo silpnybę seikėti pagyras ir kritiką pagal finansinį kriterijų. Kartą į miestą atvyko tenoras, kuris rytojaus dieną turėjo debiutuoti *Real* teatre. Nuolatinius nepriteklius kenčiantis kritikas paskubėjo jį aplankyti. Pasakojo jam apie savo gausią šeimą ir menkas pajamas: sandėris buvo sudarytas už tūkstantį pesetų. Debiuto dieną kritikas pinigų dar nebuvo gavęs. Prasidėjo spektaklis, o pinigų vis nebuvo; baigėsi pirmas veiksmas, antras, visas spektaklis, ir, jam atsisėdus redakcijoje rašyti atsiliepimo, sutarto užmokesčio vis dar nebuvo. Rytojaus dieną laikraštyje pasirodė operos recenzija; joje kritikas nė žodžiu neužsiminė apie tenorą, išskyrus paskutinę eilutę: „Tiesa, pamiršome pasakyti, kad debiutavo tenoras X: tai daug žadantis menininkas; pažiūrėsime, ar jis tesės tai, ką žada".

Taip ir grožio pažadai ne visada išsipildo. Man pakako tik akimirką žvilgtelėti į moterį, sėdinčią tramvajaus gale, kad nuspręsčiau, jog ji nėra graži. Išnagrinėkime šio neigiamo sprendimo elementus. Tam turime viską pakartoti iš lėto; tuo būdu refleksija gali nuosekliai atgaminti mūsų spontaniškos sąmonės veiklos stadijas.

Taigi pirmiausia žvilgsnis aprėpia visą veidą ir pasirenka tam tikrą orientaciją; vėliau apsistoja ties vienu bruožu, pavyzdžiui, kakta, ir slysta ja. Jos linija lengvai išlenkta, ir aš seku ja su malonumu, nejausdamas jokio nepasitenkinimo ar vidinio diskomforto.

Tiksliausiai tuometinę mano būseną apibūdinanti frazė būtų tokia: „Tai puiku!" Bet iškart po to, kai eterinė mano žvilgsnio pėda įsiremia į nosį, pajuntu sunkumą, svyravimą ar kliūtį. Kažką panašaus pajuntame kryžkelėje, kai atsiranda du keliai. Kaktos linija, atrodo, turėtų būti pratęsta – negalėčiau pasakyti kodėl – kitokios nosies linijos. Tačiau reali

nosies linija suteikia mano žvilgsniui kitą trajektoriją. Taip, nėra abejonės: matau dvi linijas, vieną neapčiuopiamą, vizualią ir kitą tikrą, realią, kuri, atvirai kalbant, yra smailoka. Ties šiuo susidvejinimu mano sąmonė patiria *piétinement sur place**; abejoja, svyruoja ir šitaip dvejodama matuoja atstumą tarp linijos, kokia *turėtų* būti, ir linijos, kokia yra.

Neaptarinėsime iš naujo to, ko atsisakėme vertindami kiekvieną veido bruožą. Nėra idealaus nosies, burnos ar skruostų modelio. Juk giliau patyrinėjus kiekvienas negražus (ne išsigimęs)[3] bruožas gali atrodyti gražus kitokiame junginyje.

Matydami defektą, paprastai visada stengiamės jį pakoreguoti. Brėžiame bekūnes linijas, kad jos šiek tiek papildytų formą; arba, priešingai, sumažintų ar panaikintų jau egzistuojančias. Kartoju, bekūnes linijas, ir tai nėra metafora. Mūsų sąmonė jas brėžia ten, kur akys nemato kūniškųjų. Žiūrėdami į nakties dangų, negalime žvelgti į žvaigždes, neišskirdami vienos ar kitos iš šviečiančio spiečiaus. Tuo mes suteikiame joms intensyvesnį tarpusavio ryšį; jungiame jas žvaigždinio tinklo siūlais. Taip sujungti šviesuliai sudaro bekūnę formą. Štai psichologinė žvaigždynų esmė: kai visagalė naktis pradeda alsuoti mėlynomis sutemomis, pagonio akys pakyla aukštyn ir mato strėles laidantį Šaulį, pykstančią Kasiopėją, laukiančią Mergelę ir Aviną, atkišusį Taurui savo deimantinį skydą.

Kaip paskiros žvaigždės jungiasi į žvaigždynus, taip ir realus veidas atspindi idealų profilį, daugiau ar mažiau su juo sutampantį. Mūsų sąmonė vienu metu suvokia kūnišką realybę ir menamą jos idealą.

Taigi įsitikinome, kad nėra nei vieno visiems, nei tipiško modelio. Kiekvienas veidas lyg mistiniame švytėjime pažadina savo individualų, unikalų, išskiriantį idealą. Kai Raffaelis sako, kad jis tapo ne tai, ką mato, bet *una certa idea che*

* Trypčiojimą vietoje (*pranc.*).

[3] Išsigimimas yra biologinis defektas ir, vadinasi, ankstesnis už estetinį vertinimą. Žodžio „išsigimęs" antonimas yra ne „gražus", o „normalus".

*mi viene in mente**, nereikėtų galvoti apie platoniškąją idėją, kuri išbraukia neišsenkančią ir daugiaformę realybės įvairovę. Ne, kiekvienas daiktas randasi jau su savo nepakartojamu idealu.

Tuo atveriame estetikai jos akademinio kalėjimo duris ir kviečiame pažinti pasaulio turtus.

Laudata sii, Diversita
delle creature, sirena
*del mondo***,

Taip aš šiame paprasčiausiame tramvajuje, riedančiame iki Fuenkaralio***, išsakau savo prieštaravimus spindinčiam Akademos sodui.

Meilė mane išjudina, skatina kalbėti... Meilė įvairialypiam gyvenimui, kurį iškiliausi protai, patys to nenorėdami, kartais nuskurdina. Kaip graikai pavertė *būtį* unikumu, o grožį – norma ir bendriniu modeliu, taip Kantas kitados kilnumą bei moralinį tobulumą pavertė bendriniu abstrakčiu imperatyvu.

Ne ir dar kartą ne; pareiga nėra unikali ir bendrinė. Kiekvieno pareiga yra neperleidžiama ir išskirtinė. Mano elgesiui valdyti Kantas man siūlo vieną kriterijų: visada norėti to, ko kitas gali norėti. Tačiau tai nuskurdina idealą, paverčia jį juridine maskuote ir niekieno bruožų kauke. Nuoširdžiai norėti galiu tik to, kas kyla manyje kaip visos mano individualios asmenybės noras.

Moters grožio nustatymas, kurį jau paanalizavome, tinka visoms kitoms vertinimo sferoms. Ir grožiui, ir etikai.

Jau pamatėme, kad individualus veidas yra kartu ir savęs paties projektas, ir daugiau ar mažiau baigta jo realizacija. Matydamas priešais save žmogų, žiūriu į jį kaip įrašytą į jo paties moralinį siluetą: jis įpareigoja, kad individualaus žmogaus charakteris būtų tobulas. Kai kurie savo veiksmais išpučia savo galimybių limitą, bet paprastai mes jo

* Tam tikrą idėją, kuri ateina man į galvą (*it.*).
** Tebūnie pašlovinta kūrinių įvairovė, pasaulio žavesys (*it.*).
*** Madrido šiaurinio priemiesčio.

ribų nepasiekiame arba jas peržengiame. Kaip dažnai trokštame, kad artimas žmogus darytų viena ar kita vien dėl to, kad mes su keistu aiškumu nujaučiame, jog taip būtų nubrėžtas idealus moralinis jo siluetas!

Tad visuomet matuokime pagal patį žmogų: koks jis yra iš tiesų ir koks turėtų būti. „Tapk savimi" – štai teisingas imperatyvas... Tačiau kartais mums stebuklingai ir slėpiningai atsitinka tai, ką Mallarmé pasakė apie Hamletą: „įsislaptinęs Dievas, negalintis tapti pačiu savimi"[4].

Ši idėja yra visuotinai vaisinga, nes realybėje, netikėčiausiose jos situacijose ir nuolatiniame gebėjime atsinaujinti ji atranda garbingą idealų, normų ir tobulumo pavyzdžių šaltinį.

Literatūros ar meno kritikoje galima pritaikyti tą patį principą: išanalizuoti kūrinį anksčiau pateikto moters grožio vertinimo pagrindu. Skaitant knygą, jos „kūnui" tarytum vis suduodami mūsų pritarimo ar nepasitenkinimo smūgiai. „Čia viskas gerai, – sakome, – taip ir turėtų būti". Arba: „Čia blogai; šiam tobulumui reikalinga kitokia trajektorija". Ir automatiškai kūrinyje pažymime kritikos dygsnelius, kurių schemą, pirminę intenciją jis atitinka arba ne. Taip, kiekviena knyga pirmiausia yra sumanymas ir tik paskui realizacija, matuojama pagal pirminį modelį. Pats kūrinys atveria mums savo normą ir savo nukrypimus. Ir didžiausias absurdas būtų vertinti vieną autorių pagal kitą.

Ši dama, kuri važiuoja priešais mane...

– Cuatro Caminos*! – šaukia konduktorius. Šis šūksnis visuomet man sukelia nemalonų jausmą, nes jis – sutrikimo simbolis.

Tačiau kelionė baigėsi. Už dešimt sentimų toli nenuvažiuosi.

Versta iš: Ortega y Gasset J. *Obras.*
Bilbao-Madrid-Barcelona, 1932. P. 139–144.

[4] „Mais avance *le Seigneur latent qui ne peut devenir*, juvénile ombre de tous, ainsi tenant du mythe". [Tačiau išnyra besislepiąs ir negalįs tapti Viešpats, jaunatviškas visų šešėlis, taip pažįstamas iš mito (*pranc.*).] *Divagations*. P. 165–166.

* Stotelės pavadinimas.

TRYS PAVEIKSLAI APIE VYNĄ

(Tiziano, Poussinas ir Velázquezas)

I

Dieviškasis vynas

Skulptūra, tapyba ir muzika, iš pirmo žvilgsnio tokie turtingi menai, iš tikrųjų sukasi viename amžinų temų zodiake. Genialūs menininkai nepraplečia tradicinio temų bei motyvų lobyno: mirštantis žmogus, mylinti moteris, kenčianti motina ir t. t. Jie tik parodo estetinę jėgą, apvalydami temas nuo menkavertės ir grubios plutos, kurią uždėjo blogi menininkai, sugrąžindami autentiško jų paprastumo vaivorykštinį branduolį.

Paviršutiniški žmonės galvoja, kad žmonijos progresą sudaro kiekybinis daiktų ir idėjų augimas. Ne, ne; tikrasis progresas yra auganti įtampa, kuri atsiranda suvokiant esmines paslaptis, pulsuojančias istorijos prietemoje lyg amžinos širdys. Kiekvienas amžius atsineša ypatingą jutimiškumą kai kurioms iš šių didelių problemų, kitas pamiršdamas arba atstumdamas

Taip ir kai kurie žmonės yra apdovanoti subtiliu matymo organu, ir pasaulis jiems atrodo lyg šviečiančių stebuklų lobis, nors jų ausims ši harmonija nėra pažįstama.

Dėl to pirminės meno temos gali tarnauti mums kaip istorijos klausyklos. Kiekviena epocha, susidūrusi su jomis ir pateikusi savo interpretaciją, parodo savo dvasios būklę, radikalią jos sandarą. Jei pasirenkame vieną temą ir sekame jos variacijas meno istorijoje, tada pamatome ryškėjantį moralinį epochų veidą, kai jos svaiginamai keičia viena kitą, turėdamos gyvenimo suteiktą vertę ir apribojimą, kuris žudo lyg ietis, įsmeigta į šoną.

Kai vaikštinėjau po Prado muziejų glostomas šiltokos baltos šviesos, sklindančios pro langus, sustojau prie trijų drobių: Tiziano „Bakchanalija", Poussino „Bakchanalija" ir Velázquezo „Girtuokliai". Šių trijų tokių skirtingų menininkų drobių tema sutampa, ir jie skirtingai estetiškai sprendžia tragikomišką vyno problemą.

Vynas yra kosminė problema. Jūs šypsotės, kad vynas man atrodo kosminė problema? Nieko keisto; bet jūsų šypsenos patvirtina mano žodžius. Vyno problema yra tokia sudėtinga, tiesiog kosminė, kad mūsų epocha niekada negalėjo nekreipti į ją dėmesio ir ją išspręsti. Taip, mūsų epocha užėmė tam tikrą – higienos – poziciją vyno problemos atžvilgiu. Draugijos, įstatymai, mokesčiai, laboratoriniai tyrimai... Kiek dar veiklos ir susirūpinimo yra įtraukta į žodį „alkoholizmas"?

Vynas yra kosminė problema. Aš taip pat šypsausi: epocha, kurioje gyvenu, yra tarsi kiniška vaza, kurioje augo, deformavosi mano širdis, į didžiąsias kosmines paslaptis reaguojanti pagal įprotį. Sprendimas, kurį mano laikai priima vyno temos atžvilgiu, yra proziškumo, hipertrofuoto administravimo, liguisto knietulio numatyti ateitį ir tapti tikru buržua, didvyriškumo stokos simptomas. Kas šiandien gali pajėgti įžvelgti už alkoholizmo – statistikos užpildytų popierių kalno – šį paprastą gosliai susipynusių vynuogienojų ir auksinių saulės strėlių varstomų stambių kekių įvaizdį?

Tačiau nebūkime pretenzingi: mūsiškė vyno interpretacija yra viena iš daugelio galimų ir, beje, viena jauniausių. Anksčiau, gerokai anksčiau, nei vynas tapo administracine problema, vynas buvo dievas.

Pasaulį mes esame suskirstę į dėžes; esame klasifikuojantys gyvūnai. Kiekviena dėžė yra atskiras mokslas ir joje laikome sukrovę galybę tikrovės nuolaužų, kurias išplėšėme iš milžiniškos motininės kasyklos – gamtos. Taip mažomis krūvelėmis, susidariusiomis atsitiktinai arba keistai, įgyjame gyvenimo atplaišas. Norėdami naudotis šiuo bedvasiu turtu, turime išskaidyti prigimtinę gamtą, turime ją nužudyti.

Senovės žmogus, priešingai, turėjo prieš save gyvą, veikiantį ir vientisą kosmosą. Jam neegzistavo principinė klasifikacija, dalijanti pasaulį į materialius ir dvasinius dalykus. Kad ir kur žiūrėjo, visur matė tik gamtos jėgų apraiškas, reiškinius kuriančios ir griaunančios energijos srautus. Vandens tekėjimas nebuvo nesiliaujantis lašų kritimas: tai buvo vandens dievybių gyvenimo būdas. Diena buvo skirta stebuklingam laukų uždegimo veiksmui, o naktis buvo atstatanti jėga, prikelianti negyvėlius.

Taigi tame vieningame pasaulyje vynas buvo pradinė jėga. Vynuogių kekės, prisigėrusios šviesos, turi keisčiausią galią, užvaldančią žmones ir gyvulius ir nukreipiančią į geresnę egzistenciją. Vynas apšviečia arimus, virpina širdis, uždega akis ir išjudina kojas šokti. Vynas yra išmintingas, vaisingas ir šokantis dievas. Dionisas, Bakchas – tai amžinos šventės gaudesys, lyg karštas vėjas lekiantis gyvybės kupinais miškais.

II

Tiziano „Bakchanalija"

Nežinau kito optimistiškesnio paveikslo nei šis. Jame matome lygumą, išsiskleidusią ties kalvos šlaitu. Keletas medžių pagyvina vietovę: už jų ultramarino spalvos jūra, nejudanti vandens platybė. Lėtai slysta laivas.

Intensyvaus mėlio dangus su baltu debesiu yra pagrindinis personažas; jame ryškėja medžiai, kalvelė, figūrų rankos ir galvos, jo paliesti daiktai netenka materialumo.

Vyrai ir moterys susirinko į šį ramų visatos kampą pasidžiaugti egzistencija: šie vyrai ir moterys geria, juokiasi, kalbasi, šoka, myluojasi ir miega. Visos biologinės funkcijos čia atrodo vienodai gerbtinos ir lygios. Beveik paveikslo vidury berniukas, pasikėlęs marškinėlius, atlieka savo mažąjį reikalą.

Kalvos viršūnėje prieš saulę kaitinasi apsinuoginęs senis, o pirmame plane, dešinėje, Ariadnė, nuoga ir balta, rąžosi apsnūdusi.

Šis paveikslas galėtų turėti ekspresyvesnį pavadinimą, vadintis tuo, kas yra iš tikrųjų: akimirkos triumfas.

Mūsų gyvenime akimirkos keičia viena kitą. Vienos jų yra nereikšmingos, prabėgančios lyg drumzlinos upės vanduo. Kitos sukelia skausmą, smeigia ir duria širdin; kur bepasidėsi? Sakome joms: „Bėkit šalin!“ Stumiame nuo savęs, atitoliname jas, sunaikintume, jei galėtume, kad jos niekad nebesugrįžtų. Tačiau esama ypatingų momentų, kai jaučiamės susilieję su visata; mūsų dvasia išsiplečia ir aprėpia horizontą, tampame visko, kas mus supa, dalimi ir patiriame netikėtą harmoniją, valdančią pasaulį. Tai pasitenkinimo momentas, gyvenimo viršūnė ir visuotinė jo raiška.

Tada mūsų dvasios rankos tarytum pakyla, nutveria akimirką ir siekia ją išlaikyti. Dar daugiau: mes vienu šuoliu metamės ir atsiduodame greitaeigiam momentui visa galva, tarsi ši pasitenkinimo minutė būtų vienas Homero aprašomų Feacijų laivų, kuris be vairo ir piloto žino jūros kelius.

Vieną iš šių momentų nutapė Tiziano. Šie žmonės gyvena mieste, patiria egzistencijos sukrėtimus: jų ambicijos – nenumaldomos, jie kenčia nepriteklių, nepasitiki vieni kitais, juos slegia savo ribotumo suvokimas, ir žvelgia jie vieni į kitus piktomis akimis. Tačiau vieną dieną jie išvyksta į gamtą: švelniai pučia brizas, saulė auksina oro dulkes ir meta mėlynus šešėlius po tankialapėmis šakomis. Kažkas atsineša dailius ąsočius, bokalus ir puodelius iš sidabro ir aukso. Šiuose induose raibuliuoja vynas. Jie geria. Isteriška sielų įtampa mažėja: akys užsidega, smegenų ląstelės prisipildo svajonių. Gyvenimas nebeatrodo toks sunkus, žmonių kūnai auksiniame ir mėlyname laukų fone tampa gražūs, sielos – kilmingos, dėkingos, gebančios suprasti ir atsiliepti. Jie geria. Atrodo, lyg nematomi pirštai austų mūsų būtį iš žemės, jūros, oro ir dangaus; tarsi pasaulis būtų kilimas, o mes – to kilimo figūros ir mus formuojantys siūlai nusitęstų

ir būtų ano spindinčio debesies medžiaga. Jie geria. Kaip jie leidžia laiką?

Vargiai beprisimena miestą, skausmus, pokyčius, netektis ir mirtis. Jiems atrodo, kad čia praleido šimtmečius ir pasiliks čia amžinai, ir saulės spindulys amžinai žeis sidabrinio ąsočio šoną, atspindžių sėjėją. Kaip neriboto elastingumo objektas, šis momentas išsiplečia ir siekia tolimo laiko ribas. Noras, kad tai amžinai nesibaigtų, glūdintis kiekvienos malonumo valandos gelmėje, padėjo Nietzsche'i atskirti tikrąsias vertybes, naujus gėrio ir blogio vaidmenis. Štai garsiosios jo eilės:

Skausmas sako: „Praeik!“
O malonumas, priešingai, siekia amžinybės!
Trokšta gilios amžinybės!

Šie geriantys žmonės apsinuogino, kad švelni jų oda jaustų saulės glamones, o gal dėl slaptos traukos ir noro dar labiau susilieti su gamta. Gerdami jie su retu aiškumu mato didžiąsias kosmoso paslaptis, daiktų kūrimo modulius. Šios paslaptys – tai ritmas. Jie mato, kad scena – dangus, jūra, veja, medžiai, tunikos – yra mėlynų tonų, kuriems atliepia šilti, raudoni ir auksaspalviai vyrų kūnai, auksiniai saulės spindulių pluoštai, pūstašoniai indai, gelsvi moterų kūnai. Jie mato dangų kaip subtilų ir neaprėpiamą klausimą; žemę, plačią, tvirtą, kaip gerai pagrįstą atsakymą. Mato, kad pasaulyje yra dešinė ir kairė, aukštis ir žemuma; mato šviesą ir šešėlį, ramybę ir judėjimą; mato, kad įdubimas yra skirtas paryškinti išsipūtimą, kad sausuma trokšta drėgmės, šaltis – karščio; kad tyla lyg užeiga yra paruošusi vietą laikinam triukšmui priimti... Šie žmonės nebuvo įtraukti į ritminę visatos paslaptį dėl išorinės erudicijos: bet vynas, išminties dievas, jiems suteikė akimirkinę didžiosios paslapties intuiciją. Nekalbame apie mintis, kurias jis sukėlė jų galvose: priešingai, vynas panardino šiuos kūnus į begalinę išmintį, kurioje plūduriuoja visas pasaulis. Ir ateina minutė, kai jų rankų, kūnų

ir kojų judesiai taip pat tampa ritmiški, raumenys juda ne šiaip sau, o į taktą. Taktas yra slapta logika, glūdinti raumenyse: vynas, potencija judesį paverčia šokiu.

III

Poussino „Bakchanalija"

Vynas pagal Tiziano gryną organinę materiją paverčia dvasine potencija. Šioje puikioje drobėje, kurioje vyno ąsočių apsuptyje linksminasi keletas žmonių, regime renesanso filosofiją. Viduramžiai mums byloja apie dvasią kaip apie materijos oponentę ir priešininkę. Sunaikinant materiją, klesti dvasia; gyvenimas yra kova, kuri stumia dvasią kūno link; jos taktika vadinama asketizmu.

Tačiau renesansas egzistencijos nežinomybę jaučia kitaip. Jis atmeta, jis neigia šią pesimistinę dualybę. Ne, pasaulis yra viena: nei tik grubi materija, nei tik įsivaizduojama dvasia. Tai, ką vadinate materija, gali pasiekti ritmišką virpėjimą – ir šitai yra tas, ką vadinate dvasia. Raumenys, paveikti vyno, savaime ima geisti šokio, gerklė – dainos, širdis – meilės, lūpos – šypsenos, protas – idėjos.

Galima išvesti formulę, išreiškiančią Tiziano „Bakchanalijos" prasmę: nėra skirtumo tarp žmogaus, žvėries ir dievo. Jo personažai yra iš kaulų ir mėsos; sustiprėjus natūralioms arba gyvuliškoms energijoms, jie pajunta realią vienybę su kosmosu, pajunta beribę intuiciją, absoliutų optimizmą, o tai ir yra dievybės gimtinė.

Trumpai palyginkime Tiziano „Bakchanaliją" su Poussino. Jo paveikslas – paveikslo griuvėsiai. Neįmanoma, kad fotografija ar graviūra jį pakartotų. Toje vargu ar lankomoje muziejaus salėje jis kankinasi apimtas fatališkos agonijos.

Paprasčiausi raudoni tonai, iš kurių Poussinas dirbdino savo figūras, yra apsupti žvėriškai realios šviesos, krentančios virš jų. Šalti, mėlyni su juodais atspalviais tonai sutirštėję.

Prie Tiziano paveikslo šypsojomės, o ši fiziškai nukentėjusi drobė kviečia mus elegiškai medituoti apie grožio laikinumą, visko pabaigą ir žiaurią laiko, didžiojo naikintojo, misiją.

Tačiau Poussino pasakojimas yra daug linksmesnis už Tiziano istoriją. Pasakodamas linksmą anekdotą, Tiziano mums parodo iš esmės tik trumpalaikį epizodą. Negalime nepastebėti vyno išjudintos materijos pastangų pakilti nors akimirką iki trapių dvasios virpesių; negalime nenujausti, kad viskas pasibaigs begaliniu nuovargiu, suglebusiais kūnais, nusilpusiais raumenimis, blogu burnos kvapu.

Poussino personažai yra ne žmonės, o dievai. Faunai, sirenos, nimfos ir satyrai mišku lydi amžiną, audringą Bakcho ir Ariadnės nuotykį. Čia nėra žmogiško, perdėm žmogiško, realaus elemento kaip pas Tiziano. Ne dėl to, kad tai būtų trūkumas, ne dėl klaidos ar užmiršimo, o formaliai. Poussinas tapo pasibaigus renesansui, kaip kad baigiasi žmogiškoji bakchanalija. Gyvena būtent tą dieną, kai baigiasi ticianiška orgija. Verkia iš nuovargio ir nevilties. Optimistiški renesanso pažadai neišsipildė. Egzistencija yra žiauri ir nepoetiška: gyvenimas slegia. Kam gyventi? Kuo smarkiau ribokime veiksmus; sumažinkime gyvenimą iki minimumo; užuot gyvenę karčia dabartimi, prisiminkime šlovingą miglotos praeities egzistenciją.

Poussinas yra klasikinės mitologijos romantikas. Nerealioje erdvėje žengia darni svita dieviškų būtybių, apdovanotų amžinu juoku, geriančių ir nepasigeriančių; bakchanalija joms yra ne šventė, o normalus gyvenimas. Meier-Graefe labai gerai tai apibūdino: „Poussino bakchanalija nėra joks kraštutinumas. Tai ne paleistuvystės diena kaip Tiziano paveiksle: linksmumas čia įprastas dalykas“[1].

Ir iš tiesų: berniukas Poussino paveiksle yra dešinėje, kartu su faunu ir nimfa, o nimfa raita ant ožio. Berniuko kojos kaip ožiuko, jis mielas satyriukas, galbūt ožio ir gražuolės

[1] Ši vokiečių kritiko frazė knygoje „Kelionė po Ispaniją“ paskatino mane parašyti šią esė.

deivės vaikas. Toks dievybės ir gyvulio suartinimas turi gilią melancholišką intenciją, būdingą romantizmui. Kai Rousseau kvietė žmones grįžti į gamtą, kartu kvietė sunaikinti civilizaciją. Mat pastaroji, specifinis žmogiškos veiklos produktas, yra klaida, akligatvis. Gamta yra tobulesnė už kultūrą, kitaip tariant, žvėris yra arčiau Dievo nei žmogus. Pascalis kitados išpranašavo: *Il faut s'abêtir**.

IV

Velázquezo „Girtuokliai"

Grožis ir nuotykiai yra ne žmonių, o dievų atributai – teigia Poussinas. Linksmybė, kurią tapo savo paveiksle, sukelia mums nusivylimo reakciją, nes jaučiamės iš jos išstumti. Tikrovė yra sunki ir pilna skausmo; laimė nereali kaip šie dievai ir nimfos. Saulė atkeršijo, užtamsino paveikslą, kaip Olimpo jėgos apakino Homerą keršydamos už tą nešlovę, kurią jis užtraukė Elenai.

Poussino sprendimas žadina mums kontempliatyvią, vidinę, tylią idėją, kurioje išgirstame tolimą nenutrūkstamo dievybių juoko aidą. Toks sprendimas, dviprasmiškai kviesdamas į ilgalaikę melancholiją, menkai teguodžia. Tačiau Poussinas bent jau patvirtina, kad dievai yra. Poussinas tapo dievus.

O mūsiškis Velázquezas suburia kelis krovikus, vagis, purvinas miesto padugnes, sukčius ir veltėdžius. Ir sako jiems: „Ateikit, pasišaipysim iš dievų".

Vynuogyno viduryje jis išrengia apkūnų glebų žaliūką ir aplink galvą nutapo kelis vynšakės lapus. Jis būsiąs Bakchas. Visus kitus pasodina prie ąsočio ir nugirdo tiek, kad jų akys kvailai išsprogsta, o skruostai išsitempia į nevykusią šypseną. Štai ir viskas.

* Reikia pakvaišti (*pranc.*).

Bakchanalija virsta išgertuvėmis. Bakchas yra mistika. Nėra nieko kito, tik tai, kas matoma ir liečiama. Dievų nėra.

Tai, ką atveria tokia sielos būsena – mitologijos pašiepimas, kuris, kaip žinoma, ryškus visoje Velázquezo kūryboje, prisiminkite paveikslus „Merkurijus ir Argas", „Dievas Marsas", – be abejo, yra didinga. Tai aktyvus materializmo pasireiškimas, iššūkis kosmosui, išdidus *malgré tout**. Bet ar tai teisinga? Ar realizmas nėra apribojimas?

Pamąstykime: kas yra dievai? Ką jie simbolizuoja žmonėms? Tai sunki ir rimta tema. Galėtume manyti, kad dievai – tai aukščiausios savybės, išskiriančios vienus objektus iš kitų. Pavyzdžiui, Marsas yra geriausias karys: drąsa, jėga, kūno tvirtumas. Venera – geriausia meilės ryšiams: ji geidžiama, graži, švelni ir miela, amžinas moteriškumas. Bakchas – geriausias fiziologiškai susijaudinus: potraukis, meilė gamtai ir gyvūnams, gilus bičiuliškumas visoms gyvoms būtybėms, saldūs malonumai, kuriuos vargšei žmonijai pasiūlo vaizduotė. Dievai yra geriausios mūsų ypatybės, kurios, atribotos nuo vulgarumo ir blogio, įgyja asmeninį pavidalą.

Sakyti, kad dievų nėra, reiškia manyti, jog daiktai be materialios sandaros neturi idealios reikšmės, prasmės aromato ir nimbo. Tai reiškia, kad gyvenimas neturi prasmės, o daiktai – ryšio. Tiziano ir Poussinas kiekvienas savo ruožtu yra religingų temperamentų, jie jaučia tą patį, ką ir Goethe: *ištikimybę gamtai*. O Velázquezas yra didysis ateistas, kolosalus bedievis. Jo teptukas švaisto dievus lyg šluota. Jo bakchanalijoje ne tik nėra Bakcho, joje yra begėdiškas Bakcho antrininkas.

Tai mūsų tapytojas. Jis paruošė kelią bedieviškam mūsų amžiui, administraciniam amžiui, kai, užuot kalbėję apie Dionisą, kalbame apie alkoholizmą.

Versta iš: Ortega y Gasset J. *Obras*.
Bilbao–Madrid–Barcelona, 1932. P. 151–159.

* Nepaisant nieko (*pranc.*).

NAUJI SENOVIŠKI NAMAI

Kiekvieną dieną Madrido gatvėse matome vis daugiau „madridiškų" namų. Panašiai Sevilija pildosi „sevilliškais" namais. Dabar norėtųsi paklausti, ar tai guodžiantis, ar liūdinantis faktas. Tam reikia atsekti jo šaknis. O šaknys slypi užsakovo arba architekto, projektavusio naują senovišką namą, galvose.

Naujas senoviškas namas! Šio pasakymo specialiai neieškojau. Jis spontaniškai atėjo berašant, lyg šuo, kurį nesąmoningas rankos mostas pakviečia įsitaisyti prie mūsų kojų. Man būtų labiau patikę šią frazę parašyti straipsnio pabaigoje, kad skaitytojas nežinotų mano pozicijos šio analizuojamo fakto atžvilgiu. Tačiau kitos išeities nėra: ši frazė ne laiku parodo per menką mano simpatiją ne tiek „madridiškiems" ar „sevilliškiems" namams, kiek dvasios būklei, kuri leidžia 1926 metais projektuoti XVII ar XVIII amžių namus.

Paanalizavę dvasios būseną, kuri leidžia vykti panašiam *performance**, atrandame šias jos dalis.

Pirma, norą pastatyti ne tik namą, bet stilingą namą. Tai vienintelis pagirtinas komponentas, kurį randu šių griuvėsių konstruktorių ir senovės atstatytojų įkvėpime. Ne taip seniai Madride buvo statomi paprasčiausi namai, tiesiog vargani namiūkščiai, kur nebuvo nė trupučio paaukota galimam jų formų gracingumui. Trys ispanų kartos neryžtingai siekė laikytis stiliaus. Jei šis grožio atsisakymas būtų pagrįstas pozi-

* Vaidinimui (*pranc.*).

tyviu principu – kaip kvakeris atsisako bet kokio tarnavimo estetikai, nes ji jam atrodo amorali, – patalpų nuogumas, priešingai ketinimams, būtų pavirtęs netikėtu gracingumu ir neišvengiamai tapęs stiliumi. Grožis yra be galo tauri substancija, ir jai nereikia mūsų apmąstyto ir visiško atsidavimo; užtenka, kad nebūtume niekingi, t. y. kad gerbtume savo gyvenimą ir suteiktume jam nuoširdžią ir disciplinuotą prasmę, kuri automatiškai pavers jį stilizuotu, išgražintu.

Šie nauji XVII ir XVIII a. namai, atsirandantys šių dienų Madride, skelbia, kad ispanų gyvenimas įgauna prasmę ir tvarką. Projektuotojai aukojasi kilniam grožiui, dosniai atiduodami geriausią savo dalį dieviškos galios garbei. Grožis, be abejonės, turi kai ką dieviška. Bent jau šiuos du atributus: transcendentalumą ir problemiškumą.

Antra. Pajutęs stiliaus poreikį, projektuotojas turėtų žengti kitą logišką žingsnį: patenkinti jį ir sukurti stilių. Vietoj to jo jutimiškumas perbėga praeities meno panoramą, kurioje išsaugoti buvę stiliai, ir iš jų išsirenka vieną. Man atrodo, kad taip elgdamasis projektuotojas daro keletą esminių klaidų. Kai kurias išvardysiu: a) Pamirštama, kad menas yra kūryba, o ne pasirinkimas to, kas jau sukurta. Kūryba yra ne tik menininko, bet ir žiūrovo veikla. Netikusi estetika yra pratusi rezervuoti menininko vardą tik kūrėjui, tarsi tasai, kuris jaučia dėl to pasitenkinimą, būtų suvis nereikalingas. Kūryba ir jos suvokimas yra tolygios meno operacijos. b) Idėja išsirinkti stilių, kaip išsirenkama skrybėlė parduotuvėje, lemia estetinę valią, neprilygstančią meno kilnumui ir esmei. Čia atsiliepia anksčiau minėtas užmaršumas. Jei būtų turima galvoje, kad meno „suvokimas“ taip pat yra kūrybos rūšis, niekas nepateisintų to pasileidimo, kurį išreiškia posakis: „Dėl skonio nesiginčijama“. Kiekvienos epochos ir jos menininkų kuriamas stilius nepriklauso nuo pasirinkimo, tuo labiau nuo kaprizingo pasirinkimo. Stilius yra unikalus, apibrėžtas ir neišvengiamas vaisius, priklausantis nuo epochos būties ir joje gyvenančio individo. Išvada: c) Kiekviena epocha privalo turėti savo prigimtinį stilių, o ne prisiimti kitos epochos stilių.

Žmogus, turintis autentišką estetinį jutimiškumą, nelaiko praeities stiliaus savu, kaip ir nelaiko savu svetimo vaiko, išskyrus įsisūnijimo atvejį. Įsisūnijimas yra ironiška, sąmoningai metaforiška tėvystė. Tas, kuris įsivaikina, yra „tarsi" tėvas. Mūsų simpatija praeities stiliams gali būti tik ironiška. Šios ironijos formos gali būti labai įvairios. Pavyzdžiui, išskiriame tuos praeities stilius, kurie turi kokių nors panašumų palyginus su dabartiniu. Kita vertus, žinome, kad tas panašumas yra dalinis ir abstraktus. Senovinis stilius, kad ir koks artimas būtų mūsiškam, turi komponentų, nepriimtinų dabarčiai. Mūsų simpatija suteikia jam pusinę raišką, fiktyvų aktualumą, atitenkantį iš dabartinio meno. d) Daugelis žmonių mano, kad šis stilių neskyrimas, ši dvasios laisvė, leidžianti gėrėtis visais stiliais, yra aukščiausia vertybė, nors iš tiesų tai parodo tik menką jutimiškumą, negebėjimą suvokti radikalaus jų skirtumo. Kuo subtilesnė ir tobulesnė būtybė, tuo mažiau jai laisvės gyvenime, tuo labiau ji priklauso nuo apibrėžto tikslo ir orbitos. Tarnas, turintis du šeimininkus, nė vienam iš jų netarnauja deramai. Taip pat ir žmogus, manantis, kad jį vienodai malonina priešingi stiliai, iš tikrųjų neperpranta nė vieno jų struktūros.

Nešališkumas įgauna prasmę tik tada, kai nukeliame darbą į praeitį ir mūsų kontempliacija tampa refleksinė, šalta ir istorinė. Esame nešališki mirusiems: Altamiros piešėjams, Giotto, Tiziano, Velázquezui, bet ne Zuloagai ar Picasso.

Toks bešališkumas yra viena iš ironijos formų. Apie ironijos reiškimąsi mūsų gyvenime nebuvo pakankamai mąstyta, galbūt dėl pernelyg siauro jos idėjos suvokimo. Visada ironizuojame tai, kas nepriklauso centriniam mūsų asmenybės branduoliui. „Aš", iškylantis santykyje su daiktu tam, kad spręstų apie jį, vertintų, pamėgtų ar pasmerktų, nėra svarbiausias mūsų asmenybės pamatas, pagrindinis ramstis, bet daugiau ar mažiau fiktyvus „aš", kuris *ad hoc** iškyla suvokiant objektą. Taip visuomeniniame gyvenime esame pratę

* Papildomai (*lot.*).

slopinti savo autentiško „aš" intervencijas, pavedę reguliuoti žodžius ir veiksmus socialiniam „aš", savo išradimui, kuris per socialinį „konvencionalizmą" susijungia su kitų žmonių socialiniu „aš".

„Istorinėje" meno kūrinio vizijoje veikia fiktyvusis „aš", sąlyginai beaistris, atsainus ir užsisklendęs.

Trečia ironiško santykio su praeities stiliais forma yra ta, kuri įkvepia mūsų žavėjimąsi „senienomis". Mes nežiūrime, – „turėtume" nežiūrėti, jei aiškiai suvokiame, kas mūsų viduje vyksta; nežiūrime „rimtai" į Liudviko XV laikų krėslą savo kambaryje. Laikome jį čia kaip plaukuotą baisų šunį – gracingo absurdo, keistos figūros pavyzdį, visiškai nesiderinantį su dabartiniu mūsų gyvenimu. Antikvariato vaidmuo prilygsta žvėryno vaidmeniui. Estetinis mūsų ryšys su sekreteru nesiskiria nuo gyvybinio ryšio su žirafa.

Vienas normaliausių ir būtiniausių gyvo organizmo sugebėjimų yra fikcijos sekrecija – pavadinkime tai taip, – tokios kaip socialinis „aš", apie kurį kalbėjome anksčiau. Tačiau atsitinka, kad daugelis pasineria į šią fiktyvią savęs pačių dalį. (Dažnai sutinkame žmones, visiškai valdomus socialinio „konvencionalizmo".) Tik tai paaiškina, kodėl XX amžiaus svetainė gali būti „rimtai" apstatyta XVIII amžiaus baldais. Ironiškas seno stiliaus garbinimas užima autentiško ir tiesioginio vertinimo vietą.

Trečia. „Madridiškų" namų projektuotojas savo įkvėpimą patiria ne dėl estetinio motyvo. Visi esame girdėję, kad yra „nacionaliniai" arba tautiniai stiliai ir kad „privalome" būti ištikimi šiai vietinei „tradicijai". Taigi susiduriame su amžina „nacionalizmo" tema. Tai delikatus klausimas, ir jį reikėtų aptarti atskirai.

Šiandien tenorėjau atvesti skaitytoją iki šios imperatyvios formulės.

Kambario apstatymas arba namo statyba yra gyvybinė, pati savaime vertinga pareiga kurti grožį, remiantis dabarties formomis ir poreikiais. Ir verčiau jau suklysti šiame kelyje nei lengvabūdiškai kopijuoti seną stilių.

Niekas neišeitų į gatvę, išskyrus karnavalo metą, apsirengęs Pilypo IV laikų rūbais. Tai prilygtų savo gyvenimo ir savęs pavertimui maskaradu. Taigi koks skirtumas tarp to ir gyvenimo naujame senoviškame name? Namas, kaip klajokliai arabai sako apie palapinę, yra šeimos rūbas.

Versta iš: Ortega y Gasset J. *Obras*. Bilbao–Madrid–Barcelona, 1932. P. 579–582.

MIRTIS IR PRISIKĖLIMAS

Visi mūsų veiksmai, tarp jų ir mąstymas, yra klausimai bei atsakymai, visada skirti tai pasaulio daliai, kuri mums egzistuoja kiekvieną akimirką. Mūsų gyvenimas yra dialogas, kuriame individas yra vienas iš pašnekovų: antrasis pašnekovas yra peizažas, aplinka. Kaip suprasti vieną be kito? Šiuolaikinė biologija (Rouxas, Drieschas, Pavlovas, von Üxkullis) taiso XIX amžiaus gyvybės reiškinio tyrinėjimų metodus, ieškodami organinės vienovės ne tarp atskiro kūno ir visiems homogeniškos ir identiškos aplinkos, o funkcijoje, kurią atlieka kūnas ir jo aplinka[1]. Voras nuo žmogaus skiriasi ne tik tuo, kad skirtingai reaguoja į tuos pačius dalykus, bet tuo, kad mato pasaulį kitokį. Voras yra tiek pat tobulas ir netobulas savame pasaulyje su žiauriais medžiotojo įpročiais kaip ir vargšelis iš Asyžiaus savajame, bučiavęs raupsuotųjų žaizdas.

Kuo gilesnė ir asmeniškesnė ši mūsų veikla, tuo glaudžiau ji siejasi su tam tikra, vienintele pasaulio dalimi. Kartais savo veiksmuose pastebime tarsi nerimą ir abejonę, susirūpinimą ir pasimetimą. Prancūzų kalba šią situaciją labai aiškiai apibūdina žodžiu – *dépaysé**. Esame išmušti iš vėžių, praradę ryšį su savo aplinka. Tačiau šią sumaištį pastebime ne išorėje, o savyje. Tarsi netekę vienos savo esybės dalies, jaučiame amputacijos skausmą toje dalyje, kuri mums liko.

[1] Žr. Jakobo von Üxkullio knygą *Biologinės pasaulio koncepcijos idėjos*. Ispaniškas šio darbo vertimas pasirodė 1921 metų spalio mėnesį.

* Išmuštas iš vėžių (*pranc.*).

Sugrąžinkime savo mintims foną, kuriame jos gimė: įsivaizduokime jas lyg daiktus, esančius mūsų peizaže, iškylančius lyg antai tos guobos prie upės, lyg vinguriuojantys kaimo kaminų dūmai. Taip darė iškilieji žmonės: Descartes'as nepamiršta mums papasakoti, kad naujas jo metodas, reformuojantis pasaulio mokslą, vieną popietę kilo jam vokiškoje pirtyje, o Platonas, atverdamas mums „Faidre" meilės mokslą, kuris yra visų mokslų mokslas, parodo Sokratą, besikalbantį su draugu kaitraus vidurvasario siestos metu prie Iliso, aukšto platano pavėsyje, kur tiesiai virš jų galvų ciksi cikados.

Tokios mintys kyla El Eskorialyje, per Prisikėlimo šventę. Tai balandžio pradžia, kuri Guadaramoje yra perversmo metas. Atsitraukianti žiema vis dar sugrįžta, suduodama paskutinius smūgius jaunam užkariautojui pavasariui. Mūšis vyksta virš granitinės vienuolyno sienos, mūsų lyrikos kertinio akmens. Skaisčios žydrynės stačiakampiame plote pasirodo balti debesys, staiga plaukiantys artyn ir didėjantys tarsi karo siautulyje eskadronai raitelių ant laukinių arklių su apvaliais šonais ir piršimis. Tai mūsų ispaniškieji debesys, kurie, sukdamiesi vertikaliomis marškomis, pripildo dangų barokiško entuziazmo; tai tie patys debesys, kuriuos mūsų dailininkai, mūsų skulptoriai vaizduoja už palinkusios Kristaus galvos; pomirtinės šlovės ir triumfo debesys.

Vienuolynas atrodo lyg milžiniškas antkapis, virš kurio šis balandžio dangus sukuria prisikėlimui tinkamą sceną.

Tačiau nevertėtų eiti į San Lorenzo per Lonchą: tai būtų kiek rizikinga. Šiomis žiauraus mūšio dienomis susiformavo požeminis tunelis, kuriuo galime sveiki ir gyvi patekti į pastato vidų. Šiomis dienomis visą El Eskorialio aplinką valdo siaubūnas, pilnas jėgos ir ryžto, aistros ir valios. Tai vėjas, nesuvaldomas vėjas. Jis nusileidžia nuo Merineros aukštumų, viską versdamas ir atsitrenkdamas kakta į vakarinę vienuolyno sieną: staugia iš skausmo, nutrinksėjęs stogų šiferiu, lekia šlaitais, pasiekia slėnį tarp dulkių sūkurių ir paskutiniu didžiuliu šuoliu strykteli Madrido link.

Ne veltui vėjas žmogaus vaizduotėje visada buvo dieviškumo, grynos dvasios simbolis. Biblijoje Dievas apsireiškia viesulu, Arielis, minčių angelas, eina lydimas žaibų. Laikydami materiją inertiška, dvasios sąvoka ieškome principo, triumfuojančio virš materijos, ją išjudinančio ir sudrebinančio, informuojančio ir transformuojančio ir visąlaik kovojančio su neigiama jos galia, tragišku jos pasyvumu. Ir iš tiesų vėjyje atrandame būtybę, kuri, turėdama minimalią materiją, pasiekia judrumo maksimumą: jos būtis yra jos judėjimas, amžinas savęs pačios viršijimas, peržengimas savo ribų, išsiliejimas daug plačiau. Tai nėra kūnas, tai grynas veiksmas: jos esmė yra judrumas. Vienaip ar kitaip, tai ir yra dvasia: judrumas ir virpėjimas virš negyvo visatos kalno.

Jei norime atrasti vienuolyne privalumą šio pasiutusio vėjo, šluojančio Lonchą ir purtančio medžius, turime įžengti į kapitulos sales ir sustoti prie El Greco „Šv. Mauricijaus".

Visiems žinoma, kad šią drobę Kretos tapytojas siuntė Pilypui II į konkursą dėl karaliaus tapytojo tarnybos. Bandymas nepavyko, ir El Greco iki mirties gyveno Toledo mieste.

Vaizduojama scena yra viena iš egzaltuočiausių, kurias pasakoja auksinė legenda. Tebų legionas, 6 666 kariai atsisako pripažinti pagoniškus dievus. Imperatorius įsako kas dešimtą jų nužudyti. Po šio įsakymo, perpjovus jaunuoliams gerkles, orui pritvinkus garuojančio kraujo aitrumo, Mauricijus surenka savo karius ir ištaria jiems šiuos paprastus žodžius: „Sveikinu jus, pasiryžusius mirti dėl Kristaus, – prisijunkime prie mūsų bendražygių kančios".

Šis momentas, šių žodžių esmės vibravimas, sudaro El Greco temą. Matome grupę susikaupusių, bet kartu ir giliamintiškai besikalbančių ir bendraujančių vyrų. Atrodo, tarsi kiekvienas jų nusileidęs į savo paties gelmę ir čia susitikęs su visais kitais.

Jie atrodo lyg grupė sąmokslininkų, slaptai organizuojančių savo pačių išnykimą. Vadinu šį paveikslą „kvietimu mirti", ir šv. Mauricijaus įtaigus rankos mostas ir noras įtikinti draugus, kad jie turi mirti, man reiškia visą etikos traktatą.

Ši ranka ir mūsų Don Žuano ranka, lemtingame viešnamyje padedanti savo gyvenimą ant kortos po žvakės šviesa, turi slaptą tikslą, kurį reikėtų gerai apmąstyti.

Šiame paveiksle kaip ir visuose italų paveiksluose figūros daro tokius gestus, kurių iš karto nesuprantame. Tai nėra įprastiniai, kasdieniai gestai. Vadinasi, jie nerealūs? Įgimtas mūsų polinkis netikėti didvyriškumu verčia abejoti šių gestų, išreiškiančių pavyzdinius veiksmus ir esminius jausmus, tikrumu. Plebėjiška aplinka mus skatina matuoti gyvenimą mūsų inertiškų valandų matu. Tačiau Mauricijus yra savo egzistencijos viršūnėje, nes jo gyvenimas kybo ore ir jis ruošiasi jį padovanoti. Ar tikite, kad tokią valią gali atitikti įprastinė elgsena?

Gestai, kaip sakiau, yra reakcija į tai, ką matome ir girdime, reakcija į aplinką. Nepadarykime klaidos manydami, kad Mauricijus Tėbietis aplinką matė tokią pačią kaip mes. Priešingai, žiūrėdami į jo poelgį kaip į prasmės kupiną ženklą, turime rekonstruoti pasaulį, kuris pasirodė jo dvasiai. Tą patį klausimą užduodame žiūrėdami į Džokondą: ką mato, ką mato taip besišypsanti moteris?

Šv. Mauricijaus poelgis yra ypač etiškas.

Gėris arba blogis, apie kurį kalba etika, visuomet yra valios, noro gėris arba blogis. Ne daiktai yra geri arba blogi, tik mūsų noras arba nenoras.

Atkreipkite dėmesį, kokias dvi skirtingas reikšmes gali turėti žodis „noras“. Kasdieniame gyvenime, kai sakome kažko norį, nepretenduojame pasakyti, kad likę vieni pasaulyje su tuo norimu daiktu būtume patenkinti. Ne: mūsų norimas daiktas reikalingas patenkinti kitam norui, kuris savo ruožtu reikalingas dar kitam norui. Iš šių norų grandinių, kuriose vienas noras tarnauja kitam, susidaro įprastos mūsų egzistencijos audinys. Viena mūsų dvasios dalis padaro paslaugą kitai daliai ir taip toliau. Taigi noras – noras dėl utilitarinio norėjimo – paverčia intymų mūsų būstą prekybos namais.

Tačiau kas gali būti bendra tarp vieno noro dėl kito ir noro dėl jo paties, be jokio tikslo? Mūsų prekybinis noras,

angliška mūsų valia – sakau taip, nes utilitarizmas yra anglų moralė, – sudėliojo viską į nesibaigiančias grandines, kuriose kiekviena grandis yra tarpininkė kitai ir dėl to turi sąlyginę vertę, priklausančią nuo užimamos vietos grandinėje. O šis naujas, grynesnio pobūdžio norėjimas ištraukia iš grandinės vienintelį dalyką, kurio su niekuo daugiau nerіša, ir jį patį vieną išskirtinai tvirtina. Palyginus su šiuo mūsų valios veiksmu, visi kiti veiksmai įgauna tik ekonominę prasmę, kur daiktų trokštama kaip tarpininkų. Etinis norėjimas, atvirkščiai, iškelia tikslus, daro išvadas, nubrėžia galutines gyvenimo ribas, paskutinius gyvenimo metus. Mumyse dingsta prekybinis blaškymasis, dvasia nebėra samplaika atskirų individų, turinčių po mažą egoistinį troškimą, kurį reikia patenkinti. Pradeda veikti giliausi mūsų asmenybės klodai, ir mes, vienydami savo išsklaidytas galias, solidarizuodamiesi, kaip reta, patys su savimi, tuomet ir tik tuomet tapdami išties patys savimi, susisiejame su norimu objektu be atsargumo ir baimės. Kadangi negalėtume gyventi pasaulyje, kuriame norimas objektas neegzistuotų, atrodytume lyg savęs pačių vaiduokliai, neištikimi patys sau.

Dėl to šv. Mauricijus paima savo ir legionierių gyvybes ir nustumia nuo savęs. Tam, kad tai nebūtų jų gyvybė. Reikia visiškai pasinerti į mirtį, kad pakiltum iki savęs, kad būtum ištikimas pats sau. Valioje mirti visada slypi prisikėlimas. Ir pats savos gyvybės atsisakymo aktas reiškia aukščiausią asmenybės patvirtinimą: taip ateinama iš periferijos į dvasinį centrą.

Didžioji dalis žmonių žodžiui „noras" priskiria tik ekonominę prasmę: jie slysta nuo objekto prie objekto, nuo veiksmo prie veiksmo, nepasirinkdami jokio daikto kaip tikslo. Norėjimui kaip ir mąstymui reikia talento, ir mažai kas sugeba be socialinių poreikių, kurie veikia mūsų elgesį, kurie sąlygoja vienokį ar kitokį veiksmą, atrasti asmeninį norėjimą. Gyvenimą paprastai suprantame kaip daiktų primestą valdymą, o ne vadovavimą sau. Todėl vientisą moralinio akto charakteristiką matau tik kartu su tuo, ko norima. Kai visa

mūsų būtis kažko nori – be atsargumo, be baimės, visiškai, – mes išpildome savo pareigą, nes pagrindinė pareiga yra ištikimybė pačiam sau. Visuomenė, kurioje kiekvienas individas sugebėtų likti ištikimas sau, būtų tobula. Ką reiškia, kai žmogų vadiname tikru žmogumi, kuris iš tiesų yra toks, o ne sudaigstytas iš kompromisų, užgaidų, nuolaidžiavimo kitiems, tradicijai, prietarams?

Šia prasme Don Žuanas man atrodo aukščiausios moralės figūra. Atkreipkite dėmesį, kaip nuoširdžiai Don Žuanas klajoja po pasaulį ieškodamas to, kas visiškai sugertų jo gebėjimą mylėti: jis nenuilstamai ieško tikslo. Tačiau jo neranda; nors krūtinėje plaka didvyrio širdis, jo mintys skeptiškos. Niekas jam nėra aukščiau už visa kita: nieko nėra vertingo, viskas yra vienoda. Vis dėlto būtų neišmintinga laikyti jį lengvabūdžiu žmogumi. Savo gyvenimą jis visada laiko rankose, o kadangi viskas atrodo vienodos vertės, atliepiančios jo širdžiai, tai nieko nereiškia patikėti jį bet kam, pavyzdžiui, vynų valetui. Tokia tad yra Don Žuano tragedija – didvyris be tikslo[2].

El Greco visą gyvenimą tapė mirtį ir prisikėlimą. Nesuvokė egzistencijos pasyvia forma. Jo portretuojamieji turi šviečiančias sielas, pasmerktas žūti paskutiniame plykstelėjime.

Prisimenu gilų įspūdį, kurį patyriau Paryžiuje lipdamas Caulaincourt gatvėje esančio namo nesuskaičiuojamais laipteliais, kur viršutiniame aukšte savo studiją turėjo Zuloaga.

Tai buvo labai kukli, neapstatyta patalpa, ir man pasirodė, kad šios keturios sienos pačiame Paryžiaus prabangos viduryje pateisina neviltį ir šiurkštumą, kylantį iš Zuloagos paveikslų gilumos. Ant sienos tekabėjo vienintelis paveikslas: El Greco „Apokalipsė", tiksliau, apatinė šios kompozicijos dalis, kurią per vieną savo bastymąsi po Žemutinę Kastiliją atrado Zuloaga. Šis kūrinys, kaip liudija El Greco turto inventoriaus aprašas, neseniai surastas pono San Romano, turėjo būti vienas iš paskutiniųjų Doménico Theotocopuli

[2] Knygoje *Meditacijos apie Don Žuaną* bandžiau atskleisti mintį, kurioje susikerta subtilesnės dabartinio europiečio dvasios problemos.

darbų, ir tai yra lyg paskutinė dvasinė materijos vizija, kuri sudega savo pačios liepsnose. Pirmame plane, kairėje, matome milžinišką šv. Jono, seno skaistuolio, figūrą su iškeltomis rankomis, reiškiančiomis išgąstį ir kvietimą. Ir už jo, po besikaunančiais debesimis, regime nuogus liepsningus kūnus, trokštančius išgaruoti ir pasinerti į šią erdvišką ir pusiau dvasinę dangaus dramą. Nieko daugiau. Ar reikia dar ko nors? „Apokalipsė" yra pavyzdinis paveikslas: jame su gąsdinančiu artumu jaučiame paprasčiausią ir giliausią tapybos temą: truputėlį degančios materijos.

Versta iš: Ortega y Gasset J. *Obras.*
Bilbao–Madrid–Barcelona, 1932. P. 235–240.

ĮVADINĖS PASTABOS APIE VELÁZQUEZĄ. 1943

I

Biografija

Velázquezas gimė 1599, Ribera – 1591, Zurbaránas – 1598, Alonso Cano – 1601, Claudio Lorena – 1600, Poussinas – 1593, Van Dickas – 1599 metais. Visi šie žymūs tapytojai yra tos pačios kartos. Tarp garsių Velázquezo amžininkų sutinkame ir visoje Europoje žinomus ispanų plunksnos brolius Calderóną (g. 1600) ir Gracianą (g. 1601). Tad pristatant mūsų tapytoją dera atsižvelgti į šią plunksnos ir šerelių fauną. Ir, manau, jus nustebins viena pastaba, kurią darau specialiai, kad sukelčiau skaitytojui tam tikrą *šoką* – šios kartos yra ir Descartes'as (g. 1596).

Velázquezo gyvenimas yra vienas paprasčiausių gyvenimų, kurį kada nors galėjo nugyventi žmogus. Turint omenyje jo figūros istorinę svarbą, stebina, kad tiek mažai teturime duomenų apie jo gyvenimą. Istorikas yra nepasotinamas duomenų rinkėjas: jam visada jų per mažai. Mums jis nuolat atrodo nepatenkintas ir išbadėjęs, todėl mums dažnai kyla noras falsifikuoti faktus ir mesti juos jam į dantis, kad turėtų ką kramtyti. Tokią nuolatinę „datofagiją" lemia istorikų nenoras apsunkinti sau galvos, jie labiau norėtų, kad istorija susikurtų pati savaime, spontaniškai, iš faktų, lyg koralų salos. Tačiau iš tiesų gali atsitikti ir taip, kad turėdami visus įsivaizduojamus faktus istorijos neturėsime, o atsisakę daugelio jau žinomų faktų, galėsime sukurti tai, kas nors iš dalies panėšėtų į vieno žmogaus istoriją.

Velázquezo atveju faktų negausumas kelia nuostabą. Apie jo gyvenimą žinoma nedaug, bet ir šis nedaug parodo, jog daugiau žinoti neverta, nes jų pakanka atskleisti, kad Velázquezo gyvenime nutiko vienintelis reikšmingas dalykas, kurį galime išskirti iš kitų faktų: pačioje gyvenimo pradžioje jis tapo karaliaus tapytoju. Tai atsitiko 1623 metais; taigi jam buvo viso labo dvidešimt ketveri. Likusi Velázquezo gyvenimo dalis yra stebėtina kasdienybė. Reikėtų paminėti kitus tris įvykius, kurie prasklaidė šios ilgos egzistencijos monotoniją. Velázquezas mirė sulaukęs šešiasdešimt vienerių: senoliai, didesni sudėtingos realybės – gyvenimo – žinovai nei mes, šį amžių laikė pačiu pavojingiausiu, o Augustinas viename iš nedaugelio mus pasiekusių laiškų džiaugėsi kirtęs šią ribą. Štai tie trys įvykiai: susitikimas su Rubensu, kuris prabuvo Madride aštuonis mėnesius 1628–1629 metais, ir dvi kelionės į Italiją 1629 ir 1649 metais. Nenoriu teigti – ypač čia, kur negaliu išsiplėsti pateikdamas įrodymus ir diskusijas, – kad tie trys įvykiai yra nereikšmingi, bet manau, kad jie nėra svarbūs. Nevalia vartoti būdvardžių nepamatuotai. Biografijos faktas yra svarbus tada, kai mūsų *Denkexperiment** arba vaizduotė jį panaikina, ir tai priverčia mus pakeisti, taip pat vaizduotės lygmeniu, tos egzistencijos trajektoriją. Taip atsitiktų, jei įsivaizduotume, kad Velázquezas nebūtų buvęs paskirtas „karaliaus tapytoju" arba būtų pasiekęs šį postą brandesnio amžiaus. Tada būtume turėję kitokį Velázquezą; kokį – būtų matyti. Tas pats atsitiktų, jei įsivaizduotume Goethe'ę be Veimaro. Iš tiesų puiki tema knygai, kuri jau turėjo būti parašyta: *Goethe be Veimaro!* Betgi niekas neleidžia mums manyti, kad Velázquezo kūryba ir gyvenimas būtų buvę visai kitokie be tų dviejų kelionių į Italiją. Gal jis būtų nesukūręs paveikslų „Vulkano kalvė", „Juozapo tunika" ir „Šv. Tomo Akviniečio gundymas", trijų dviprasmiškiausių savo kūrybos darbų, kurie pasižymi nekomunikabilumu –

* Mąstymas (*vok.*).

išskyrus, žinoma, bendrus jo tapybos bruožus – nei su anksčiau, nei su vėliau nutapytais darbais. Vienintelė akivaizdi šių kelionių pasekmė Velázquezui yra ta, kad jis grįžta iš jų atsigavęs tarytum pasivaikščiojęs gryname ore.

Didesnę įtaką jam padarė susitikimas su Rubensu, kuris palengvino intymų jo išsilaisvinimą, padėdamas prasimušti pro provincializmo kiautą, gaubusį to meto ispanų gyvenimą, nors Ispanija tebebuvo dominuojanti pasaulio jėga. Tačiau nė vienas, siekęs sužinoti, koks buvo Velázquezas, negali abejoti, kad jis nebūtų užtrukęs daug ilgiau mėgindamas savo paties įkvėpimu pramušti tą varžančią plutą. Kalbame apie ryžtingą ir uždarą žmogų, – kitaip tariant, be gestikuliavimo ir tuščių kalbų, – gyvenantį pagal savo paskatas, paklūstantį tik savo sprendimams, kurie yra tvirti ir neiškreipti.

Todėl dera pasakyti, kad Velázquezo gyvenimas savaime susiskaido į keturis periodus:

1. 1599–1636 metai. Diego de Silva Velázquezas gimė Sevilijoje; šeimos iš tėvo pusės šaknys buvo Portugalijoje, Silva de Oporto giminėje. Senelis į Andalūziją emigravo atsiveždamas nedidelį turtą ir griežtas senos ir kilmingos diduomenės tradicijas. Diego piešimo ir tapybos sugebėjimai atsiskleidė labai anksti. Trylikos metų jis nuėjo dirbti mokiniu į Francisco de Herreros dirbtuvę, pas tulžingą menininką, pasižymėjusį didesniu impulsyvumu nei talentu, tačiau išlaikiusį gerą vardą. Negalime neigti, kad Herrera, arba Senis, šiaip prastas tapytojas, sukiojosi to meto meniniame avangarde. Po kelių mėnesių, įbaugintas mokytojo audringo temperamento, Velázquezas, kuris visą gyvenimą bjaurėjosi kivirčais, perėjo lyg iš vieno poliaus į kitą – į Francisco Pacheco dirbtuvę. Pacheco buvo blogas tapytojas, bet puikus, labai kultūringas ir gražių manierų žmogus, palaikęs ryšius su žymiais Sevilijos žmonėmis – menininkais, rašytojais, didikais. Po penkerių metų – 1618-aisiais – Pacheco atidavė Velázquezui, dar jaunuoliui, į žmonas savo dukrą Juaną de Mirandą. Ši moteris nebyliai lydėjo jį visą gyvenimą ir tai neigia Velázquezo kaip „amžino mergišiaus" įvaizdį.

Juana de Miranda užges po savaitės tame pačiame kambaryje, kuriame mirė jos vyras.

2. 1623–1629 metai. 1621 metais miršta Pilypas III ir sostą perima jaunutis Pilypas IV, už mūsų tapytoją jaunesnis šešeriais metais, labai susižavėjęs tapyba, kurios mokėsi pas Mayno. Pilypas IV valdžią perleidžia Olivareso grafui hercogui, seniausios ir kilmingiausios Sevilijoje Guzmanų šeimos atstovui. Kaip ir visų laikų politiniai veikėjai, grafas hercogas į valdžią ateina su ekipa, parinkta iš savųjų rato. Jo bičiuliai yra sevilijiečiai ir Pacheco draugai. Velázquezas siunčiamas į Madridą išbandyti laimės ir kartu praplėsti meninį akiratį aplankant Madrido ir El Eskorialio kolekcijas. Dėl ką tik įvykusių politinių permainų rūmuose tvyro sumaištis, ir Velázquezui nepasitaiko progos sužibėti prieš naują monarchą. Tačiau jis nutapo nuostabų poeto Góngoros portretą (puikią rūškano intelektualo galvą, netikusio žmogaus, kaip ir visi garsūs poetai). Nusivylęs Velázquezas grįžta į Seviliją, bet po kelių mėnesių oficialiai pakviečiamas į rūmus, apmokant kelionės išlaidas. Grafo hercogo komandoje jis turėsiąs atstovauti tapybai. Atvyksta į Madridą ir iš karto nutapo karaliaus portretą. Darbas padaro Pilypui IV tokį įspūdį, kad šis nedelsdamas paskelbia jį rūmų tapytoju ir žada niekada nesiduoti tapomas kieno nors kito. Velázquezas visada gyvensiąs rūmuose, iš kurių vieno kambario jį išvešią laidoti. Atkreipkite dėmesį: jo gyvenime matoma tik viena moteris, tik vienas draugas – karalius, tik viena dirbtuvė – rūmai.

Nuo šio momento, tai yra iš pat pradžių, Velázquezo gyvenimas kelia stebėtojui radikalią dviprasmybę: nežinia, ar tai tapytojo, ar dvariškio gyvenimas. Įprasta tvarka jis gaus karaliaus tarnui priklausantį vieną rangą po kito, netgi svarbiausią „vyriausiąjį kamerdinerį". Visa tai baigsis, kaip įprasta, Santiago ordino suteikimu, t. y. paskelbimu kilminguoju.

1628 metais į Madridą atvyksta Rubensas. Tuo metu jis yra pasaulinės šlovės viršūnėje. Važiuoja siunčiamas Nyderlandų valdytojos erchercogienės, Pilypo IV tetos, vykdyti Anglijos karaliaus diplomatinės misijos. Reikia pabrėžti, kad

tuo metu tapytojams būdavo užkraunami tolimi menui darbai ir tai atskleidžia tapybos kaip socialinės jėgos dominavimą Europos visuomenėse; tik šis prestižas leis mums paaiškinti kai kurias paradoksalias Velázquezo kūrybos ypatybes.

Velázquezas lydi Rubensą aštuonis jo buvimo Madride mėnesius. Tai pirma didi Europos menininko figūra, su kuria Velázquezas užmezga ryšį, ir laimingo atsitiktinumo dėka, be profesinio rango, jis dar ir pasaulio žmogus, gabus tapybinės industrijos impresarijus, politikas ir gyvenimo žinovas. Tai leidžia Velázquezui nujausti, kad pasaulis, kartu ir meno pasaulis, yra žymiai didesnis už tą, kurį jis manė esant. Bendravimui su flamandu galima priskirti ir impulsą bėgti iš Ispanijos pamatyti kitas šalis. Turėdamas pretekstą nupirkti karaliui paveikslų, jis 1629 metų rugpjūčio 10 dieną įsėda Barselonoje į laivą ir išplaukia į Genują. Plaukia galera su Ambrosio de Spinola, Bredos užkariautoju.

3. 1629–1649 metai. Genuja, Milanas, Venecija. Paskui nuvyksta į Boloniją. Aplanko Loretą. Prieš trejetą metų čia buvo Descartes'as, tesėdamas pažadą Švč. Mergelei už suteiktą analitinės geometrijos įkvėpimą. Galiausiai Roma ir Neapolis. Šiame mieste susipažįsta ir bendrauja su mažuoju ispanu, kankinių ir magdaliečių tapytoju Jusepe Ribera.

1630 metais sugrįžta į Ispaniją ir iki 1649 metų jo gyvenimas yra tiesi linija, kurios viena diena panaši į kitą. Dvidešimt metų reiškia daug daug valandų. Kaip jas leidžia Velázquezas? Suprantama, tapo. Tačiau jei norime išsiaiškinti, koks jis žmogus, turime peržvelgti jo gyvenimą labai atidžiai. Gan greitai susiduriame su pagrindiniu paradoksu: Velázquezas yra tapytojas, kuris pasižymi tuo... kad netapo, tai yra tapo labai mažai. Šis bruožas, kaip ir kiti aiškiai negatyvūs Velázquezo kūrybos ypatumai, kuriuos aptarsime vėliau, yra esminis. Jis tapė tiek nedaug, kad net pirmas jo biografas Palomino, beveik amžininkas, o po jo ir visi kiti buvo priversti aiškinti tokį santūrumą tuo, kad jis buvo užsiėmęs kitomis dvaro pareigomis, ypač paskutinį dešimtmetį. Iš tiesų, sugrįžęs iš pirmos kelionės į Italiją, jis vis daugiau

užsiima karaliaus rūmų tvarkymu ir puošimu. Nuo 1630 iki 1640 metų pastatomi Buen Retiro rūmai, pertvarkomi El Prado ir Alkasaro dvarai. Tačiau šie rūpesčiai neužima daug laiko. Bet kuris eilinis tapytojas didžiausią gyvenimo dalį sugaišta vykdydamas nemeninius pavedimus, kopijuodamas ir daugindamas savo kūrybą. Velázquezas nuo viso šito yra laisvas. Jis visiškai nepriima jokių užsakymų. Tapo tik tai, ko pareikalauja karalius, o karalius pareikalauja labai retai. Turbūt prieštarauju biografams teigdamas, kad nė vienas tapytojas neturėjo tiek daug laiko kaip Velázquezas. Todėl kūrybinio jo saikingumo priežastis turėtų būti kita. To nepagrindžia ir mintis, kad kurti jam buvo sunku. Priešingai. Didžiąją dalį savo darbų Velázquezas tapo *alla prima*, be sudėtingo pasiruošimo, įprasto daugeliui tapytojų. Net nenusipiešia figūrų. Teptuku atakuoja drobės erdvę ir kuria paveikslą. Tokiu būdu jo tapymas yra greitas, o tie patys biografai, pavyzdiniai naivuoliai, priskiria laiko trūkumui ne tik tai, kad jis mažai tapė, bet ir jo tapybos būdą. Sukuria paveikslą keliais potėpiais. Kartais išlieka drobės plotai be pigmentų ir drobės spalva funkcionuoja kaip paveikslo spalva. Gyvenimo pabaigoje potėpių tiek sumažėja, kad tai pavadinama „sumažinta maniera". Biografų manymu, Velázquezui taip trūko laiko, kad jis turėjo praktikuoti savotišką stenografinę tapybą. Nereikia labai stengtis, kad įrodytum šio aiškinimo neteisingumą.

Žinome, kad jis tapė greitai, bet iš vienos italų ambasadoriaus frazės taip pat žinome, kad garsėjo nuolatiniu vėlavimu užbaigiant ir atiduodant paveikslus, ir ne dėl to, kad jam buvo duota daug darbų, bet dėl to, kad juos pamiršęs mažai tapė. Dar daugiau: didžioji Velázquezo darbų dalis yra „nebaigti paveikslai"! Visa tai atrodo keista, mįslinga, tiesa? Ar trūksta laiko, Velázquezai? Skubi, Velázquezai? Žinoma, žmogaus egzistencijos valandos yra suskaičiuotos ir ta prasme gyvenimas visų pirma yra skubėjimas. Niekas taip gerai necharakterizuoja žmogaus kaip jo elgesys šios substancialios skubos atžvilgiu. Yra tokių, kurie, ją jausdami

kaip ir visi, neskuba. Yra tokių, kurie reaguoja į tą egzistencinį lėkimą neigimu, t. y. ramybe. Tai rodo, kad šis asmuo neturi troškimo gyventi. Dėl daugelio priežasčių ir daugeliu prasmių aš matau Velázquezą kaip žmogų, kuris puikiai mokėjo... negyventi. Tai rodo ir toks įvykis, kai antrą kartą jam išvykus į Italiją, beveik po poros metų Pilypas IV, daugiausia laiko su Velázquezu praleidęs žmogus, savo ranka rašė savajam ambasadoriui, Infantado hercogui, prašydamas paraginti Velázquezą tuoj pat grįžti: „nes, – rašo, – tu žinai jo lėtumą". Vadinasi, Velázquezas garsėjo flegmatiškumu. Tačiau lėtumas yra aukščiausias ramybės laipsnis, o flegmatikas yra laiko multimilijonierius, laiko pertekliaus savininkas.

Velázquezo biografas neturi kitos išeities, tik priskirti tapytojui *la recherche du temps perdu**. Supaprastindami problemą, jie vis dėlto ją nujautė.

Negausių jo kūrinių taip pat negalima paaiškinti ir tuo, kad jis daug laiko praleido bendraudamas su žmonėmis, menininkų ir rašytojų vakarėliuose. Kalbant apie ispaną, galima būtų pamanyti, kad jis skyrė nemenką gyvenimo dalį tam, kur mūsų tauta randa didžiausią pasitenkinimą ir įdeda daugiausia sugebėjimų bei energijos: kalbėjimui. Tačiau dažnai tapytojai, kuriems būdinga amatininko, rankų darbo amatininko sankloda, yra tyleniai, o apie Velázquezą žinome, kad jis buvo pavyzdinis tylenis. Turėjo keletą, labai mažai, profesijos bičiulių, su kuriais bendravo jiems atvykus į Madridą: Alonso Cano, Zurbaránas ir dar vienas kitas. Tačiau reikia pabrėžti, kad tai buvo jaunystės ryšiai. Naujos draugystės Velázquezo gyvenime nepasirodo. „Jis buvo melancholiškas", – sako Palomino. Užsisklendęs. Atsitolinęs. Tai, kad bendravimui skyrė nedaug laiko, geriausiai patvirtina keisčiausias faktas, kad dar jam gyvam esant apie jį buvo labai mažai kalbama. Natūralu, kad buvo mažai kalbama apie Zurbaráną, kuris beveik visą gyvenimą praleido pasken-

* Prarasto laiko paieškas (*pranc.*).

dęs atokių vienuolijų gilumoje, tapydamas vienuolių patetinio baltumo apdarus. O Velázquezas yra dvariškis, gyvenantis pačiuose rūmuose, ir visi mato, kad karalius elgiasi su juo kaip su artimu asmeniniu draugu. Velázquezas nėra po gaubtu paslėpta šviesa. Tačiau niekas nekreipia į jį dėmesio. Quevedo teskiria jo tapybai tris ar keturis žodžius. Tai ir viskas. Tačiau Quevedo buvo vienintelis rašytojas, kurio portretą jis nutapė Madride, matyt, nurodžius grafui hercogui, kuris palaikė gerus santykius su nelaimingu luošiu. Nors ši išimtis neturi pozityvios vertės, tarnauja pabrėžti tai tylai, kurią rašytojai išlaikė Velázquezo atžvilgiu.

Garsių žmonių gyvenimo tyrinėtojai turėtų kuo tiksliau nupiešti šlovės figūrą, kuri buvo jiems gyviems esant, nes niekas kitas negali atskleisti, kokie tai buvo žmonės. Žymiu žmogumi nebūnama apskritai ir abstrakčiai. Kiekviena šlovė turi savo griežtą profilį. Velázquezui išgarsėti būtų užtekę vien to, kad jis tapo karaliaus tapytoju tokio jauno amžiaus. Iš tikrųjų toks greitas triumfas susilaukė triukšmingo rezonanso. Jis privertė išlįsti iš savo juodų angų visas šnypščiančias pavydo gyvates. Nuo šio momento iki pat mirties nesuskaičiuojamas pavyduolių legionas laikys apgulęs Velázquezo šlovę. Jie negalėjo leisti sau žiaurių atakų, nes tapytoją rėmė karalius, kuris juo ne tik žavėjosi, bet ir jautė nuoširdų draugiškumą. Pavydo strategiją sudarė siekimas sunaikinti šią šlovę nuo pat užgimimo. Tam buvo naudojami du amžini metodai. Matydami, kad kiekvienas Velázquezo tapytas portretas yra geresnis už ankstesnįjį ir neišmatuojamu atstumu nuo jo nutolęs, pavyduoliai sakė, kad jis nieko kito, be portretų, tapyti nemoka. Tai vienas iš žinomų metodų, kuriuo pavyduolis siekia sumenkinti talentingo žmogaus šlovę. Jis nuostabiai moka daryti štai ką: nukreipia publikos dėmesį į tai, ko tas žmogus nedaro, ir bando įteigti, kad taip yra dėl nesugebėjimo. Tiesa, Velázquezas atsisakydavo tapyti kompozicinius paveikslus, kurie tuo metu buvo vadinami „istorijomis". Kodėl? Vėliau pamatysime. Antrasis metodas pasireiškė tylos organizavimu Velázquezo atžvilgiu, buvo siekiama, kad apie jį būtų kuo mažiau kalbama.

Mūsų tapytojo elgesys šios nuolatinės pavydo veiklos akivaizdoje yra pavyzdinis. Jis ją ignoruoja; nekreipia į ją dėmesio, jei panieką galima vadinti dėmesio nekreipimu. Velázquezas – paniekos genijus. Mažai kas sugeba ignoruoti taip visuotinai ir natūraliai kaip Velázquezas. Visiškas nereagavimas į aplink kerojantį pavydą yra toks, jog iš pradžių galima pagalvoti, kad jam trūksta kovinės dvasios. Tačiau kai pavydas prisiartina pernelyg arti ir atsakymas yra neišvengiamas, Velázquezas išsiepia liūto nasrus. Jo „išpuoliai" buvo mirtini. Vieną dieną, neilgai trukus po paskelbimo karaliaus tapytoju, Pilypas IV, susidomėjęs, kaip jis apgins savo šlovę, pasakė, kad žmonės kalbą apie jį, jog jis nemokąs nieko daugiau tapyti, tik galvas. Jaunas ir švelnus Velázquezas krestelėjo juodas garbanas ir atsakė: „Pone, tai man daro didelę garbę, nes dar nemačiau nė vienos gerai nutapytos galvos". Tai viena iš trijų ar keturių mus pasiekusių menininko frazių, savo sentenciniu trumpumu parodanti jo charakterį, aiškią sąmonę, kuria siekė meninio tikslo, ir jį vedusią tapybinę intenciją. Velázquezas yra talentingas žmogus, kuriam visiškai nesvarbi netalentingų žmonių nuomonė apie jį.

Jis ne tik nesigina nuo pavydo, bet niekada nežengs nė žingsnio dėl savo šlovės propagavimo ir stiprinimo. Santykis su darbu užsibaigia kūrybos etapu, o savo talentu jis naudojasi tik tada, kai priverčia jį funkcionuoti. Nieko panašaus į reklamą ar intrigą. Gyvena atsiskyręs nuo visų grupuočių ir dvaro klikos, o rūmuose tai nėra lengva. Pakviestas į Madridą grafo hercogo, kuriam visada išlieka lojalus, jis atsiskiria nuo svitos ir gyvena savo sąskaita. Todėl pasitraukus grafui hercogui, jo padėtyje neįvyksta jokių permainų.

Visa tai lėmė ypatingas šlovės sąlygas jam gyvam esant. Ispanijoje tai vyko dideliu mastu, nes mažesniu nebuvo įmanoma. Vis dėlto žygiuoti šia epocha galime beveik nesuklupdami. Nors ir didelė, ši šlovė buvo silpna, pasyvi ir statiška. Nespinduliavo, nedarė didelio įspūdžio, ir žinant žodžio „šlovė" reikšmę „leisti kalbėti", Velázquezo atveju buvo tylima. Pavyduoliai, nebegalėdami jos sunaikinti, stengėsi ją para-

lyžiuoti, jai trukdyti ir visaip temdyti švytėjimą. Tuo galima paaiškinti, kodėl garsas apie jį taip ilgai neperėjo sienų ir niekada nepasiekė Italijos, nepaisant jo triumfo antros kelionės metu, nepakilo virš tuometinės visur dominavusios tapybos horizonto pakankamai didelis jo spindesys. Daugiau nei keista atrodo tai, kad po šios antros kelionės, nutapius Inocento X ir daugelio kitų popiežiaus dvariškių portretus, nė vienas jaunas italų tapytojas neatvyko į Madridą pas jį mokytis. Pagaliau reikia konstatuoti, kad savo laiku Velázquezas nebuvo „populiarus". Neturėjo gerų atsiliepimų. Tai lėmė, kaip minėta, esminės priežastys, kurias vėliau paaiškinsime, ir susilaikymas nuo „pernelyg žmogiško" reikalų sprendimo, kuris ne tik atskleidžia, koks buvo Velázquezas, bet ir puikiai parodo, ką reiškia tikra menininko ar rašytojo šlovė, tai yra be reklamos ir intrigų. Kai šie du masalai nenaudojami, vargu ar galima tikėtis, kad šlovė plėstųsi, skverbtųsi ir stiprėtų.

4. Nuo 1640-ųjų Velázquezo širdyje impulsyviai prasikala Italijos ilgesys. Nieko nuostabaus – ši šalis yra visų laikų menininkų priebėga. Pradedant 1550 metais jauni tapytojai iš Nyderlandų, Vokietijos, Prancūzijos lankosi Italijoje ir visą likusį gyvenimą šio krašto šviesus ir geidžiamas įvaizdis išlieka jų atminty. Menas kitose šalyse jau nebėra nauja socialinė valdančiųjų klasių jėga, tik Italijoje jis išlieka viešąja realybe, kurią jauti ir gatvėje, ir visoje atsmosferoje. Todėl kiekvienas menininkas jaučiasi esąs Italijos gyventojas ir pasiilgsta jos svetur. Tačiau nesu tikras, kad būtent dėl šio motyvo Velázquezo viduje kartkartėmis suspurdėdavo ilgesys. Būtume neteisūs atskleisdami jo santykį su menu kaip paprastą ir įprastą. „Meninis šventeiviškumas" jam kėlė šleikštulį, o keli požymiai leidžia įtarti, kad „žmogaus-menininko" tipas jam buvo atgrasus.

Įtikinamesnė traukos priežastis galėjo būti bendras Italijos gyvenimo lygis, kurio vieną dalį sudarė menas. Italijoje buvo išties „šiuolaikiškiausias" Europoje egzistencijos stilius: laisvas ir šviesus gyvenimas – neprovincialus, plataus

horizonto, kurį kosmopolitinės senovės prisiminimai įgalino plėstis. „Laisvas Italijos gyvenimas!" – sušunka Cervantesas kiekvieną kartą, kai jo, jau senuko, atminty suspindi Neapolyje praleistų jaunystės dienų prisiminimai.

Tačiau Pilypas IV neleido Velázquezui vykti į Italiją iki pat 1649 metų. Pagaliau, pasiryžęs surinkti geriausią paveikslų kolekciją, jis pasiunčia dailininką įsigyti darbų. Užduotis verta nuostabos, nes karalius neturėjo pinigų. Vis dėlto jo pastangų rezultatas yra dabartinis El Prado muziejus.

Antroji mūsų tapytojo kelionė jau oficiali. Jis vyksta kaip specialus galingiausio monarcho pasiuntinys. Be to, žinoma, kad jis yra artimas karaliaus bičiulis. Taigi dabar Italijos menininkai žiūri į Velázquezą kaip į kilmingą „kabaljerą", įtakingą poną. Šį įspūdį mums perteikia bendravusieji su juo Romoje ir Venecijoje, pavyzdžiui, Boschini:

Cavalier che spiraba un gran decoro,
Quanto ogn'altra autorevole persona[1].

Kavalierius, spindėjęs didingu orumu,
Kaip visi autoritetingi asmenys (it.).

Nutapęs popiežiaus Inocento X portretą, Velázquezas gauna iš jo kaip atlygį auksinę grandinėlę. Neregėtu gestu Velázquezas grąžina ją atgal, tuo parodydamas, kad jis yra ne tapytojas, o karaliaus tarnas, paklūstantis valdovo įsakymams. Šis iškilus gestas, kuriuo Velázquezas atsiribojo nuo tapytojo statuso, paaiškina ankstesnį jo gyvenimą. Paskutiniame dailininko gyvenimo dešimtmetyje, tarp 1650–1660 metų, išryškėja didžiausia jo biografijos paslaptis, milžiniškas paradoksas. Velázquezas nenori – niekada nenorėjo – būti tapytojas. Tai padeda suprasti, kodėl jis tapė tiek nedaug, net nemėginant remtis tokiais paaiškinimais kaip laiko trūkumas.

[1] Marco Boschini. *La carta del navegar pitoresco.* Venezia, 1660. P. 56.

Velázquezas grįžta į Madridą 1651 metais. 1652 metais gauna vieną svarbiausių rūmuose „vyriausiojo kamerdinerio" postą, kurį galėjo gauti tik kilmingi asmenys. 1658 metais karalius išreiškia norą už nuopelnus ir bičiulystę apdovanoti jį kariniu ordinu, prilygstančiu kilmės titului. Velázquezas išsirenka Santiago ordiną ir turi atlikti kraujo grynumo ir giminės kilmingumo tyrimus. Šie ir kiti faktai rodo, kad Velázquezas niekada nebuvo tik tapytojas – jis visada gyveno puošnų kilmingojo gyvenimą, ir tapyba jam buvo ne gyvenimo būdas, o dovana, „malonė".

Vykdydamas naujo posto priedermes, Velázquezas 1660 metais į Pirėnus lydi Pilypą IV, ištekinantį savo dukrą Mariją Teresę už Liudviko XIV. Ceremonija įvyksta Faisanesų saloje, kuri atrodo lyg gėlių kraitelė upės Bidasoa viduryje, neutralioje zonoje tarp Prancūzijos ir Ispanijos. Aukštieji abiejų šalių ponai atvyksta su visais apdarais ir papuošalais. Istorinio įvykio liudininkų – tiek ispanų, tiek prancūzų – atsiminimuose pabrėžiamas įspūdis, kurį padarė Velázquezas. Po savaitės, tik grįžęs į Madridą, didysis tapytojas mirs. Tačiau šioje karališkoje puotoje Velázquezas pasiekia didžiausią triumfą. Tas triumfas keistas, tačiau norime jį pažymėti. Tai buvo fizinis – kūno ir figūros, asmeninio pranašumo, aristokratiškos elegancijos, didingos laikysenos triumfas. Derėtų prisiminti šį įvaizdį ir niekada jo nepamiršti žvelgiant į jo paveikslus. Lygiai taip pat skaitydami Descartes'ą turime nepamiršti, kad jis nebuvo rašeiva, bet *seigneur du Perron**.

II

Pašaukimas, aplinkybė ir atsitiktinumas

Bendrais bruožais visa tai reikėtų vadinti Velázquezo biografija. Tačiau aišku, kad taip nėra. Čia pateikėme tik išorinius duomenis, autentiško gyvenimo šarvą, išorinį vaizdą.

* Kilmingasis (*pranc.*).

Bet gyvenimas visų pirma yra intymumas, realybė, egzistuojanti pati sau ir todėl matoma tik iš vidaus. Jei atitraukę žvilgsnį nuo išorės įžengiame vidun, vaizdas visiškai pasikeičia. Gyvenimas tampa ne vienas kitą sekančių įvykių serija, o drama, galima sakyti, įtampa, dinamišku procesu, kurio raida yra aiškiai suvokiama. Dramos varomąją jėgą sudaro žmogaus kova ir pastangos realizuoti jį supančiame pasaulyje įsivaizduojamą personažą – savo tikrąjį „aš". Asmuo nėra kūnas ar dvasia. Dvasia ir kūnas tėra parankiausi instrumentai, padedantys gyventi, t. y. įgyvendinti tam tikrą individualią humanišką figūrą, ypatingą gyvenimo programą. Šis idealus personažas, glūdintis kiekviename mūsų, yra „pašaukimas". Mūsų pašaukimas susiduria su aplinkybėmis, kurių vienos yra palankios, kitos – priešiškos. Pašaukimas ir aplinkybė yra du dydžiai, kuriuos galime tiksliai apibrėžti ir suvokti dinamiškoje sistemoje, kurią jie formuoja. Tačiau į šią suvokiamą sistemą įsibrauna iracionalus faktorius – atsitiktinumas. Taigi kaip žmogaus gyvenimo komponentus galime įvardyti tris svarbiausius faktorius: pašaukimą, aplinkybę ir atsitiktinumą. Rašant biografiją, reikia subalansuoti šias tris vertes. Nors atsitiktinumas yra iracionalus gyvenimo elementas, gerai parašytoje biografijoje galime išskirti faktus ir bruožus, kurie yra jo įtakoti ir kurie neįtakoti – tai leidžia padaryti didesnės ar mažesnės atsitiktinumo intervencijos užfiksavimas. Jei įsivaizduotume gyvenimą lyg apskritimą, atsitiktinumas jame sudarytų didesnį ar mažesnį plyšį, ir šis plyšys būtų daugiau ar mažiau gilus. Tad dabar racionaliai atsižvelgsime į šį iracionalų likimo faktorių.

Velázquezo šeima buvo kilusi iš kilmingos emigrantų giminės ir joje ypač skrupulingai buvo rūpinamasi savo genealogija. Namų atmosferoje nuolat sklandė legenda, kad Silva giminė kilo iš Eneas Silvio*, Albos Longos karaliaus. Tačiau fortūna buvo nepalanki, ir šlovinga giminės tradici-

* Eneas Silvio Piccolomini (1405–1464) – kunigas, vienas pirmųjų poetų humanistų, 1458 m. išrinktas popiežiumi Pijumi II.

ja stilizavosi ir nugrynėjo iki mito bei religijos. Giliausiame Velázquezo sielos kampelyje slypėjo imperatyvas: „Privalai būti kilmingas“. Žinoma, šis raginimas buvo scheminis, tolimas ir nepraktiškas. Apčiuopiamesnė ir konkretesnė pasirodė besanti įstabi aplinkybė – neįtikėtini tapytojo duomenys, išryškėję pačiame gyvenimo priešslenkstyje. Velázquezas, turėkime tai omeny, buvo „neeilinis vaikas“. Buvimas neeiliniu vaiku negarantuoja didžio menininko ateities, kaip ir didis menininkas nebūtinai turėjo būti išskirtinis vaikas. Išskirtinumas reiškia mechaninius sugebėjimus, įsiliejančius į meninę kūrybą. Didis menininkas išvysto juos tik atkakliomis pastangomis ir dažniausiai gyvenimo vidury. Neeilinis vaikas juos turi nuo pat gimimo ir be jokių pastangų. Todėl jie vadinami talentu. Tai yra dovana. Velázquezo sugebėjimai buvo kone pasakiški. Būdamas jaunas, dar paauglys, jis atskleidė juos tobulai ir beprotiškai greitai. Beveik iki dvidešimties metų jis dirbo lyg apimtas beprotybės, kuri pažadinusi jo individualybę daugiau nebesugrįžo. Šiame pirmame etape stebuklingi sugebėjimai skatino jį ir vertė daug dirbti. Velázquezo uošvis Pacheco perteikė mums tų monstriškų, laimingų monstriškų metų vaizdą, pats to nenujausdamas.

Vis dėlto ta išsigimėliška vaikystės tobulybė nebuvo akcentuota jo biografijoje ir asmeninėje kūryboje. Tačiau ji buvo reikšminga, nes paliko dvi pasekmes: pirma, Velázquezas į gyvenimą ėjo kupinas ypatingo saugumo jausmo. Jau žengdamas pirmuosius žingsnius, jis žinojo esąs pranašesnis už visus to meto tapytojus. Velázquezas niekada nebuvo garbėtroška ir savimyla. Vis dėlto viena jo frazė, ištarta paskutiniais gyvenimo Sevilijoje metais, liudija, kad jis aiškiai ir tvirtai žinojo savo pranašumą. Dar nepabudus autentiškai asmenybei, Velázquezas mano, kad jam lemta būti tapytoju. Ir dar prieš galutinai apsispręsdamas juo tapti, jis žino, kad yra viršesnis už visus savo amžininkus.

Kita ankstyvų jo sugebėjimų pasekmė buvo dar jaunystėje pasitaikęs grynas atsitiktinumas: pasikeitė karalius, ir

iškilo Olivareso grafas hercogas. Faktas, kad Velázquezas įžengė į rūmus visiškai žalias, figūruos visą jo gyvenimą, o tai reiškia, kad informuos ir deformuos jį. Be abejo, tai buvo stebuklingas fortūnos gūsis, nulėmęs ir kai kurias jo kūrybos ypatybes. Tačiau atsitiktinumas visada yra neorganinis gyvenimo elementas, kurio toks energingas įsiveržimas kaip šis kartu su teigiama įtaka įneša ir toksinų.

Pirmiausia išskirkime betarpiškiausią ir radikaliausią efektą, kurį Velázquezui paliko atsitiktinumas. Šeimyninis kilmingos lemties imperatyvas, dėl neįtikimybės, kad galėtų būti realizuotas, slypėjęs giliai viduje, išryškėjo be galo greitai. To meto žmogui, kuris jautėsi esąs idalgas, tarnauti karaliui po tarnavimo Dievui buvo aukščiausias egzistencijos idealas. Ir jaunasis Velázquezas tarnaus dar jaunesniam karaliui ir užims postą, artimiausią karališkam asmeniui. Kilmingojo karjeroje tai reiškia pradėti nuo pabaigos, be pastangų ir ištvermės.

Tuo pačiu metu Velázquezas „pažadino" ir autentišką savo pašaukimą. Dabar jis jau su siaubu atmeta idėją pasišvęsti tapybai, įbrėžti savo vidinį ir išorinį gyvenimą į tokią egzistencijos figūrą. Šis planas buvo sumanytas mechaniškai, – noriu pasakyti, nenuoširdžiai, – tik dėl mėgavimosi neeiliniais gabumais. Tikslas buvo supainiotas, o tai dažnai atsitinka jaunystėje. Velázquezas bus dvariškis, kuris kartkartėmis tapys.

Išvardykime teigiamas pasekmes, kurias Velázquezo gyvenime padarė greitas ir ankstyvas fortūnos palankumas:

1. Tapęs dvariškiu, jis yra *a limine** laisvas nuo kūrybinės veiklos prievolių ir pareigų. Velázquezas neprivalo priimti bažnyčių, vienuolynų, municipalitetų ir turtingų meno gerbėjų užsakymų.

2. Tai reiškia, kad tapyba Velázquezui tampa laisva kūryba, išskyrus privalomą karališkosios šeimos portretavimą. Nemanau, kad koks nors tapytojas būtų užėmęs tokią padė-

* Iš karto (*lot.*).

tį iki pat XIX a. Laisva kūryba, meno esmė, yra sąlyginai normalus reiškinys naujausiais laikais. Velázquezas šiuo aspektu savo esminiais ir išankstiniais stiliaus ypatumais išpranašauja mūsų laikus. Todėl prie kiekvienos jo drobės, išskyrus rūmų portretus, nustebę savęs klausiame, kodėl jis nutapė jas, ir kone kiekvienas atsakymas yra pagrįstas estetine, o ne profesine paskata. Tai unikalus ir paradoksalus dailės istorijos atvejis, nes kiekvienas, studijavęs jo paveikslus, gerai nesuprasdamas priežasties nori paaiškinti, kodėl jis nutapė juos, tarsi tapytojui Velázquezui buvo nebūdinga tapyti.

3. Gyvenimas rūmuose apsaugo jį nuo nemalonios trinties tarp kolegų. Velázquezas gali atsiriboti nuo pavydo, kovų ir barnių, kurie neišvengiamai lydi profesinės bendruomenės gyvenimą.

4. Karališkuose Pilypo IV rūmuose buvo sukaupta viena reikšmingiausių to meto paveikslų kolekcijų. Velázquezas visą gyvenimą mato ir gali nagrinėti Europos tapybos istoriją. Tai, manyčiau, taip pat išskirtinis atvejis. Diena po dienos garsių meistrų kūriniai atkreipia Velázquezo dėmesį ir skverbiasi į jo kūrybą įvairiausiomis formomis. Kiekvienas meno kūrinys pakyla į tą lygmenį, kurį iki to laiko yra pasiekusi meno evoliucija. Visa praeitis tada yra tarsi natūralus pamatas. Tačiau klaidinga vadinti įtaka tai, kas neišvengiama. Geriausiai tai įrodo kūrėjas, absorbuojantis praeitį, kad jos išvengtų, ją peržengtų. Tai žinodami ir analizuodami Velázquezo kūrybą, žmogaus, kuris visą savo gyvenimą – trisdešimt septynerius metus – gyveno uždarytas puikiausiame muziejuje, nustebę atrandame, kad jo kūryba patyrė labai mažai įtakų. Meno istorikai stebina savo nepagrįstu vienašališkumu, savo studijose kalbėdami apie tapytojų patiriamas įtakas, kaip ir literatūros istorikai stokoja griežto metodo, kuriuo galėtų atskirti sutapimą nuo užkrato. Čia ne vieta specifiniams tyrinėjimams, tačiau jei skaitytojas nori suvokti, kaip naiviai grindžiama meno istorija, turi tik šiek tiek pamąstyti apie paveikslo „Ietys" „kilmę". Vargu ar bėra likęs nors vienas paveikslas su iškelta ietimi, kuris nebūtų

buvęs pavadintas Velázquezo kūrinio pirmtaku. Atidžiai patyrinėję tuos pirmtakus, pamatysite, kad daug protingiau būtų atskirti šių paveikslų komponentą „ietys" nuo to vaidmens, kurį jos vaidina „Bredos paėmime", ir priskirti jas išradimui *a nihilo**. Šie inertiškai pasikartojantys istorinės metodologijos trūkumai slepia išties svarbų faktą, kad Velázquezo kūrybai padaryta neįtikėtinai mažai išorinių įtakų. Kadangi kaip joks kitas to meto tapytojas jis buvo užsiėmęs „senaisiais paveikslais", kurie pasiekė mus palyginti su mažesniu šventeivišku požiūriu į praeities tapybą, mums kyla klausimas, koks buvo tapytojo Velázquezo požiūris į tapybos tradiciją. Tai dėmesio vertas klausimas, kuris, kaip pamatysime vėliau, suves mus su giliausiais, keisčiausiais ir labiausiai trikdančiais Velázquezo kūrybos bruožais.

Dabar patyrinėkime negatyvias taip anksti į rūmus patekusio Velázquezo gyvenimo pasekmes. Besiformuojantis dvaras gyvena kupinas aktyvios kūrybinės energijos, jame daugybė užuomazgų, paskatų, bandymų, galimybių. Toks buvo Karolio V dvaras, ypač pirmojoje jo valdymo pusėje. Tačiau Pilypo IV dvare jau viskas sutvarkyta, mechanizuota. Nors karalius buvo aistringas meno gerbėjas, jo aplinkoje niekada nevyko nieko įdomaus. Rūmuose tvyrojo aseptinė, sterili atmosfera. Gyvenimas Madrido Alkasaro rūmuose nuskurdino Velázquezo pasaulį, atskyrė jį nuo vaisingų patyrimų. Lope de Vega, ypatingo gyvybingumo žmogus, jautė pasibaisėjimą tokiu rūmų gyvenimu. „Rūmai yra karstai", – sakė jis. Vėliau: „Man būtų gaila ir tapiserijose išaustų figūrų, jei jos būtų gyvos". Įsivaizduokite tokios paralitiškos atmosferos poveikį apatiškam Velázquezo temperamentui. Menininkui reikia stipraus gyvenimo spaudimo, kad jis kaip citrina duotų savo sultis. Velázquezas problemų neturėjo jau būdamas dvidešimt ketverių.

Apibendrindami tai, ką iki šiol sakėme, apibrėžiame „Velázquezo fenomeną" taip: siekimas realizuoti savo pa-

* Iš nieko (*lot.*).

šaukimą, būti tuo, kuo esi, maitina mūsų jėgas, daro jas intensyvias. Velázquezo pašaukimas susideda iš dviejų šaltinių – meninės ir kilmingumo paskatos, ir jos abi patenkinamos be kovos, susirėmimo, vargo, gaišaties – ką tik užčiuoptos, pačioje gyvenimo pradžioje. Todėl jis netenka gyvybingumo lyg elementas, išeikvojęs visą energiją. Iš čia jo lemties monotonija ir keistas būties blyškumas. Niekas neverčia griebti aplinkybių už ragų, priešingai, jų palankumas nekelia jokio pasipriešinimo. Iš prigimties uždaro, nuo viso ko atsitolinusio Velázquezo užsisklendimą likimas paverčia maksimaliu. Mažiau čiupnaus žmogaus turbūt nėra buvę. Gyvenimas jam yra atsitolinimas. Jo menas yra šios ribinės egzistencinės veiklos išpažintis ir išraiška. Tai atsitolinimo menas. Neįsikinkęs į sunkų tapymo amatą, Velázquezas gali žiūrėti į savo kūrybą per atstumą ir matyti ją išgryníntą iki tikro meno, tai yra grynos estetinių problemų, kurias reikia išspręsti, sistemos. Todėl Velázquezas niekada nesikartoja, išskyrus neišvengiamus karališkosios šeimynos portretus: kiekvienas paveikslas yra tapybinė teorema, vienintelis gausybės galimų paveikslų pavyzdys. Dar daugiau: Velázquezas dažnai atsitolina nuo savo kūrinių paprasčiausiai jų neužbaigdamas. Jiems trūksta „paskutinio potėpio“, t. y. galutinio paspaudimo. Dabar galime suprasti, kodėl jis nesirūpino ir savo šlove. Jis buvo jai tolimas, nuo jos nutolęs. Mūsų nestebina ir tai, kad jo stiliui būdingas tapymas iš toli, ir jo paveiksluose tapyba pirmą kartą netenka taktiliškumo – vizualiame pasaulyje daiktai yra lyg grobis, o žmogus – griebiantis padaras. Jo figūros yra neapčiuopiamos tarsi vaiduokliai, tikrovė – autentiška fantazija. Taigi Velázquezas yra toks tapytojas, kuriam visai nerūpi žiūrovas. Jis nerodo mums nė menkiausio pasitikėjimo – „nieko mums nesako“. Nutapęs paveikslą, pasišalina, palikęs mus vienus prie plokštumos. Velázquezas – abejingumo genijus.

Nuoširdžiai besižavėdami neprilygstamu Velázquezo teptuku, kurio kiekvienas potėpis turi tikslingą intenciją, ir pykdami, kad jis nutapė tiek mažai drobių, kurių trečdalį sudaro to paties, ne itin įdomaus žmogaus – Pilypo IV – portretai,

mes galėtume įsivaizduoti kitokį Velázquezo gyvenimą, jei Pilypas III nebūtų taip netikėtai miręs. Nenorėdami atmesti jo specifinio įkvėpimo, tos nuotolio ir abejingumo lyrikos, kuri mus žavi, trokštume matyti platesnį temų ratą, o patį Velázquezą – pasimetusį įprastiniame cecho gyvenime, klajojantį po pasaulį, gyvenantį užeigose ir vienuolynuose, prispaustą ekonominių poreikių ir kolegų pinklių, kenčiantį nuolatines kančias, kylančias susidūrus su rūsčia ispaniško gyvenimo realybe. Mes norėtume matyti atsitolinimo dvasią veikiamą aplinkybių, kurios ją pešiotų ir kandžiotų, glostytų ir jaudintų. Negalime suprasti savo artimo gyvenimo, jei nelyginame su savuoju, nepaveiktu deformacinės atsitiktinumo intervencijos. Keista ta žmogiška savybė – įsivaizduoti, kad gyvenimas galėjo būti kitoks. Tik atsitiktinumas nulėmė, kad Velázquezas visą gyvenimą pragyveno po stikliniu gaubtu.

III

Portretas kaip tapybos principas

Sevilijoje jaunasis Velázquezas tapė „bodegones". „Bodegonės" tema yra virtuvė arba tavernos stalas su lėkštėmis, buteliais, ąsočiais, daržovėmis, žuvimi ir kelios vargingiausių sluoksnių žmonių figūros. Tapydamas „bodegones", Velázquezas nebuvo niekuo ypatingas. Visi jo kartos jaunieji menininkai tapė tą patį. Net ir anksčiau dažnas tapytojas lavino ranką tapydamas šio žanro paveikslus, pavyzdžiui, Herrera *Senis*, Velázquezo mokytojas. Jau aiškinomės, kodėl taip atsitiko. Charakteringiausia „bodegonei" yra tai, kad toks paveikslas nėra religinis ar mitologinis, taigi nėra vadinamasis „istorinis" paveikslas. „Bodegonėje" nieko nevyksta, nepasirodo joks reikšmingas objektas, kompozicijoje neieškoma ritmiškos formų architektūros. „Bodegonė" yra nutapyta kasdienybė. O štai tradicinis ir triumfuojantis italų menas

buvo visiška priešingybė. Buvo tapomas „grožis". Viena po kitos Italijos kartos ir mokyklos sėmė iš kasyklos, vadintos „grožiu", visas įmanomas jo formas. Buvo kaupiama „grožio" patirtis. Pirmiausia – pati aiškiausia, žaviausia ir nuoširdžiausia, – prisiminkite Raffaelį. Po to buvo gilinamasi į sukurtas „grožio" formas, tai buvo jau formalizmas. Kiekvienąkart tapyba vis labiau tampa retorika be žodžių. Iki 1550 metų dominuoja troškimas sukelti *stupore**. Atkreipkite dėmesį, kad šis tikslas ir jo siejimas su šiuo žodžiu toje epochoje yra oficialaus pobūdžio. „Grožis" tampa narkotiku. Atkankame į baroką. Tintoretto, kaip ir Rubensas, tapys savo paveiksluose gryną judesį, dinamišką beprotybę. „Manieristai" visa tai vaizduos perdėtai, ir gerasis El Greco sieks *épater les bourgeois** išnirusių sąnarių demonstravimu. Tačiau visa tai reiškia, kad meninių galimybių ciklas baigėsi, nes tos galimybės išseko. Kasykla, vadinta „grožiu", ir formalizmas ištuštėjo. Štai su tokiom meno evoliucijos aplinkybėm susidūrė stebuklingai apdovanotas vaikinas – Velázquezas su teptukais rankoje. Jis aiškiai suvokė situaciją ir pats sau turėjo paskelbti ryžtingą sprendimą: „Grožis mirė! Tegyvuoja visa kita!"

Reikia išsiaiškinti, kas yra tas „visa kita". Iš pirmo žvilgsnio – grynas antigrožis, kasdienybė – „bodegonė". Nedalyvavę jokiame praeitį drebinusiame kare, manome, kad viskas ėjosi ramiai. Tačiau žmonių padermė yra žiauri ir gyveno nuolat kovodama. Taigi tapyti „bodegones" – šiandien mums tai atrodo taikiausias užsiėmimas, tačiau apie 1615-uosius reiškė kurstytojišką veiklą ir įžūlumo viršūnę. Prieš trisdešimt metų Lombardijos mūrininko sūnus Michelangelo de Caravaggio buvo įvykdęs pirmą revoliucinį aktą prieš italų ir apskritai Europos tapybos tradiciją. Jis leido įžengti į savo paveikslus „natūrai". Jo menas buvo vadinamas „natūralizmu". Caravaggio paveikslai kelia išgąstį, kaip teroristo

* Nuostabą (*it.*).
** Nustebinti miestelėnus (*pranc.*).

veiksmai. Dar 1633 metais senis italas Carduci, tarnavęs karališkuoju tapytoju atvykus į Madridą Velázquezui ir jį negailestingai persekiojęs savo pavyduliavimu, vadino Caravaggio Antikristu. Iš tiesų Lombardijos tapytojas išsaugojo baroko tapybos esmę – siekimą sukelti *stupore* ir padaryti *terribilita** įspūdį. Novatoriška buvo įsileisti į drobes prastuomenės personažus ir pakeisti šviesotamsos reikšmę. Anksčiau šviesotamsa buvo abstraktus elementas, naudojamas kūno apimčiai išryškinti: šviesa ir tamsa, t. y. apšvietimas buvo sąlyginis, savaiminis kaip ir piešinys, taigi kaip ir jis – gryna forma. Caravaggio nusprendė kopijuoti tikrovišką apšvietimą pasirinkdamas specialiai paruoštas šviesos kombinacijas: šviesos spindulys požemyje kraupiai apšviečia figūros dalį palikdamas juodoje prieblandoje likusią jos dalį. Tai buvo kerinti, patetiška, dramatiška šviesa, tačiau jau tikra, nukopijuota. Tai „bodegonių", kurias Velázquezas tapė paauglystėje, šviesa.

Tačiau jo intencija buvo kita nei Caravaggio. Pažvelkime į garsųjį paveikslą „Vandens pardavėjas", saugomą Wellingtono kolekcijoje. Pirmiausia pastebėsime, kad šviesotamsos dramatizmas yra daug mažesnis. Ji nėra pagrindinis paveikslo veikėjas kaip Lombardijos tapytojo ir visų „prieteminguųjų" kūryboje. Šiems šviesotamsa yra lyg spąstai, kurie laiko prispaudę ar net pridusinę objektus tarp šviesos ir tamsos. Jaunojo Velázquezo „bodegonėse" šviesotamsa atsisako savo tironijos ir siekia tapti priemone, padedančia objektams atsirasti. Svarbiausia yra objektai, būtybės ir daiktai, o ne kompozicija, formalus linijų, masių ir tuštumų, simetrijos ir arabeskų, šviesos ir šešėlių ritmas. Šiame paveiksle yra trys figūros: ąsotis, du indai ir vandens pilna taurė. Tai portretų visuma. Tapyba tampa portretu tada, kai siekia transkribuoti objekto individualybę. Klaidinga manyti, kad portretuoti galima tik žmogų, na gal dar gyvulį. Čia kartu su seno vandens pardavėjo, berniuko ir tamsoje įžvelgiamo personažo portretais

* Siaubo (*it.*).

matome ąsočio, indų, taurės portretus, kurie pavirsta *šiuo* ąsočiu, *šiais* indais, *šia* taure. Portretas – jau sakiau – trokšta individualizuoti. Jis kiekvieną daiktą padaro unikalų.

Iš tiesų Velázquezas yra portretistas. Kiek kartų jau tai buvo sakyta? Tačiau nieko daugiau nepriduriant šis santūrus pastebėjimas greičiau slepia, o ne deklaruoja Velázquezo kūrybos grandiozinę intenciją. Jis ne tik galėjo būti įvairialypis portretistas – šis pastebėjimas nutyli, kokia buvo specifinė, unikali Velázquezo tapybos maniera, ir kartu parodo Velázquezo meną iš kitos pusės. Kalbame ne apie tai, kad Velázquezas paprasčiausiai tapė portretus, bet kad padarė portretą esminiu tapybos principu. Tai jau rimtas, drąsus, pavojingas ir problemiškas dalykas. Visą tapybos diską reikia apsukti šimtu aštuoniasdešimt laipsnių. Turėkite omeny, kad iki XVII a. portretas nebuvo laikomas tikra tapyba. Jis buvo lyg paratapyba, antrinė ir pridėtinė, problemiškos estetinės vertės, tam tikra prasme priešinga menui. Tapybos menas reiškė Grožio tapymą, vadinasi, deindividualizavimą, atitolimą nuo tikrovės. Didis portretistas nebuvo laikomas didžiu tapytoju.

Kiekviename paveiksle vyksta kova tarp „meninių" ir „natūralių" objekto formų. Galime beveik kalbėti apie bendrą didžiojo meninio ciklo evoliucijos dėsnį, pagal kurį pirmame šios dar neryžtingos kovos etape objekto formas persveria konstruktyvios formos. Suprantama, jos vienos kitų neprievartauja. Objektas yra gerbiamas, tačiau „natūralios" jo formos privalo tarnauti realizuojant „menines" formas. Tai klasikinis momentas. Tačiau gan greitai formalumo dominavimas pavirsta tironija ir objekto prievarta. Prasideda formalizmo *surenchère**, kurio pirmasis pasireiškimas yra manierizmas. Po to atsiranda apšvietimo „formalizmas", pavergiantis linijų tektoniškumą. Šių dviejų manierizmų sankirtoje, jų apsuptas yra, pavyzdžiui, El Greco. Menas toliau šia kryptimi eiti negali, jį tegali išgelbėti revoliucinis judėji-

* Kainos kėlimas (*pranc.*).

mas, leidžiantis triumfuoti paveiksle objektui ir jo paties formoms. Tai yra vadinamasis „realizmas“, kuriam atstovauja Velázquezas. Tačiau sakyti, kad jo menas yra realistinis, reiškia energingai nieko nepasakyti.

Be abejo, menas pakeičia realybę, kuri vargina, slegia ir kamuoja žmogų. Jis daro fokusus ir transformuoja. Šio prigimto menui derealizavimo būdų yra be galo daug ir prieštaringų. Kai Velázquezas palieka iki tol tapybos puoselėtą formalistinį grožį ir eina tiesiai prie objekto, kokį matome kasdienybėj, kuklų ir tragišką, jis nemano, kad atsisako derealizavimo. Tai prilygtų atsisakyti meno. Tačiau iki Velázquezo derealizavimas vyko paprasčiau: tapomi objektai buvo nerealūs ir nesiekė tokie būti. Velázquezui šis klausimas iškyla priešingomis ir net kompromituojančiomis sąlygomis: į paveikslą perkelta realybė, ta pati varginga realybė, turi įgyti irealumo įvaizdį. Pažvelkite į tas karalienes ir infantes, tą Inocentą X, tą „Freilinų“ sceną, tas šviesos nutviekstas paneles „Verpėjų“ antrame plane. Tai yra tiksliausios tikrovės, neginčijamo *verizmo* dokumentai, bet kartu ir fantasmagorinė fauna.

Kokios magijos dėka Velázquezas įvykdo šią neįtikėtiną metamorfozę, kai priartėjęs prie realybės kaip joks kitas tapytojas suteikia jai nerealumo malonę? Kalbame apie štai ką: jis paverčia kasdienybę pastovia nuostaba. Peržvelgę jo kūrybą chronologiniu aspektu, iš karto atrandame pagrindinį naudojamą metodą. Pradedant „Vandens pardavėju“ ir baigiant paskutiniu paveikslu „Verpėjos“ ar karalienės Marijos Austrės portretu, Velázquezo technika yra nuolatinis neigiamos savybės – atsitolinimo – progresas. Priešingai nei visa Europos tapybos praeitis, jis siekia eliminuoti apimtinį vaizdavimą, t. y. aliuziją į apčiuopiamumą. Mus supantys daiktai mums yra daugiau taktiliniai nei vizualūs kūnai. Nerealų prototipą vadiname „vizija“, t. y. grynai vizualiu objektu, kuris mūsų rankoms nesuteikia jokio pojūčio.

Šitaip galime suvokti tai, kas kitu atveju atrodytų pakankamai paradoksaliai. Velázquezo realizmas tėra viena didžiojo

meno realizmo rūšis. Velázquezas netapo nieko, ko nebūtų mūsų kasdieniame gyvenime; taigi jis yra realistas. Tačiau iš šios realybės jis pasirenka tik tuos elementus, kurie gali sukurti jo viziją, grynai vizualinę esybę. Šia prasme būtina pasakyti, kad niekas nėra kopijavęs mažiau realybės komponentų. Tai galėtų būti tiesiog statistiniai faktai. Niekas nėra nutapęs objekto pavartodamas dar mažiau potėpių. Taigi Velázquezas yra irealistas. Paversti mus supančius daiktus neapčiuopiamomis, bekūnėmis būtybėmis nėra pigus rankų miklumo, derealizavimo triukas.

Velázquezas sėkmingai įgyvendina vieną šlovingiausių vaizduojamosios dailės istorijos sumanymų: paversti tapybą gryna regimybe. „Freilinos" tampa tarsi akių tinklainės kritika. Tapyba atranda savo vietą pasaulyje ir tampa pati savimi. Tad suprantama, kodėl Velázquezas vadinamas „tapytojų tapytoju".

Supratę, kad naiviai naudoti terminą „realizmas" nedera, galime pasakyti, kokią realybės dimensiją iš daugelio esamų Velázquezas perkelia į drobę: regimybės realybę. Supraskite šį žodį tiesiogiai: daikto regimybė yra jo pasirodymas, realybės apsireiškimo momentas. Paskesnė mūsų veikla – apsižvalgymas aplinkui, lietimas ir kt. – nuneša užmarštin šią pirmąją pasirodymo akimirką. Tačiau jei bandome ją išskirti, pabrėžti ir perkelti į drobę, žmonės, peizažai, gyvūnai, ąsočiai ir indai pavirsta „šmėklomis", vaiduokliais, amžinomis *revenants**.

Tai yra vienintelis tokios apatiškos Velázquezo kūrybos patetizmas. Paveiksle staiga „pasirodo" vyras, arba moteris, arba ąsotis – nesvarbu kas. Estetiškai reikšminga yra tai, kad šis pasirodymo aktas nuolat kartojasi, kad objektas nuolat „pasirodo", ruošiasi būti, egzistuoti.

Taip tapyti galėjo tik atsitolinusios ir atšiaurios sielos, apatiškos prigimties žmogus. Sunku įžvelgti jame šiek tiek šilumos. Tai visiškai priešinga romantikui, jautruoliui,

* Vėlėmis (*pranc.*).

švelnuoliui, mistikui. Jam visiškai niekas nerūpi. Jis *neima* objekto, neina jo link, negriebia ir neliečia, palieka jį ten – toli, – toje baisioje egzistencijoje, esančioje „anapus" mūsų. Brūkšteli drobėje kelis potėpius, pasako: „Štai *jis!*" – ir nueina be jokio komentaro, net neatsigręždamas į tai, ką nutapė. Jį traukia vienintelis dalykas: kad daiktai sukrėstų mus savo vaiduokliškumu, *būtų ten*, toje mistiškoje, abejingoje gėriui ir blogiui, grožiui ir bjaurumui erdvėje, kuri ir yra egzistencija. Tačiau nors ir neemocionalus, jis yra kilmingas, taigi dosnus ponas: palikdamas daiktus, jis palieka juos su ta malone, kurią jie turi. Prieš išsiaiškindami šį paskutinį momentą, pabaikime „vizualios realybės" temą.

Velázquezo „natūralizmas" yra pagrįstas nenoru, kad daiktai būtų daugiau, negu jie yra iš tikrųjų. Tai paaiškina didelę jo antipatiją Raffaeliui. Jį atstumia tai, kad šis žmogus teikė apsimestinę pirmenybę daiktų tobulumui, kurio jie neturi. Papildymai ir pataisymai, sukurti mūsų vaizduotės, jam atrodo pagarbos daiktams stoka ir vaikiškumas. Būti idealistu reiškia deformuoti realybę pagal savo valią. Dėl to tapyboje kūnai tobulinami dailinant. Tačiau Velázquezas atranda, kad *savo realybėje*, vizualioje realybėje, kūnai nėra tikslūs. Jau Tiziano buvo kažką panašaus pastebėjęs. Daiktai iš tiesų yra „šiek tiek per dideli ir per maži", beveik tokie, kokie turėtų būti, nėra griežto kontūro, lygių ir šlifuotų paviršių – jie tarsi plūduriuoja erdvėje to netikslumo, kuris yra tikroji jų būtis. Daikto tikslumas yra jo legenda. Legendiškiausias žmonijos išradimas buvo geometrija.

Kalbant apie Velázquezą, visada sakoma, kad jis tapė orą, erdvę ir pan. Aš nelabai tuo tikiu, tuo labiau kad niekada negalėjau suprasti, ką tuo norima pasakyti. Erdvinis jo figūrų įspūdis susidarė dėl minėto kontūro ir paviršiaus netikslumo. Amžininkams atrodė, kad jos buvo „neužbaigtos", ir dėl to Velázquezas savo metu nebuvo populiarus. Jis padarė itin nepopuliarų atradimą: realybė nuo mito skiriasi tuo, kad niekada nesibaigia.

Šis fundamentalus Velázquezo tapybos bruožas išryškėja tik kontempliuojant visą jo kūrybą. Apskritai esminės tapytojo intencijos išaiškėja tik turint prieš akis visus jo paveikslus ir priverčiant juos prabėgti per mūsų atmintį kinematografiniu greičiu. Tada pamatome pastovius ir progresyvius, t. y. esminius jų bruožus. Vis dėlto reikia atsižvelgti į dar vieną, ne mažiau svarbų dalyką. Nepakanka vien pastebėti, ką tapytojas yra sukūręs, darbų visuma parodo mums, ko jis nesukūrė, taigi mums atsiskleidžia intymiausia meninė jo intencija. Išaiškėja, kokių temų, būdingų to meto tapybai, jis atsisakė. Mane ypač stebina tai, kad kaip charakteringiausias bruožas nebuvo pastebėti Velázquezo „apėjimai". Jų neišskyrę, negalime suvokti, kuo jo nuostata tapybos atžvilgiu buvo pranašesnė ir kaip susidarė išskirtinė jo situacija tarp kitų menininkų, kūrusių iki XIX amžiaus. Tuoj paaiškinsiu.

XVII a. tapyba – tai religinių ir mitologinių paveikslų tapymas. Visos kitos temos buvo, sakysime, inframeninės: jos buvo vertingos tik kaip įdomybės, kaip *folies**, įskaitant ir oficialias karines pergales vaizdavusius paveikslus. Velázquezas, vos palikęs Seviliją, nusprendžia netapyti religinių paveikslų. Jei nebūtų buvę šio sprendimo, nebūtume turėję motyvo jį patvirtinti. Būtume manę, kad jis nesugebėjo tapyti religinių paveikslų. Bet vis dėlto: Velázquezas nutapo Madride keturis šio žanro paveikslus: garsųjį „Nukryžiuotąjį", nes karalius Pilypas IV paprašo – išskirtinis atvejis – nutapyti jį San Placido vienuolėms; „Švč. Mergelės Marijos karūnavimą", nes karalienė nori jį turėti savo miegamajame; „Kristų prie stulpo", vienintelį emocionalų paveikslą, kurį jis sukūrė greičiausiai paveiktas sielvarto mirus vienai iš dviejų dukrelių, ir „Šv. Tomo Akviniečio gundymą", nutapytą nežinia kam. Minimalus jų kiekis ir motyvų išskirtinumas yra lyg konkretus dokumentas, įrodantis, kad Velázquezas vengė tapyti religinius paveikslus. Be abejo, tai

* Išdaigos (*pranc.*).

nereiškia, kad Velázquezas buvo nereligingas. Tuometinėje Ispanijoje nebuvo *laisvamanių* kaip Prancūzijoje, kur šitaip buvo vadinami bedieviai. Velázquezas greičiausiai santūriai žvelgė į religinę materiją kaip ir daugelis to meto ispanų, tačiau būtų antiistoriška manyti, kad bažnytinių paveikslų jis atsisakinėjo dėl netikėjimo. Tad kodėl taip atsitiko?

Apie 1630 metus Ispanijos kaip ir visos Europos rinktinių tapybos gerbėjų grupės, pradedant pačiu Pilypu IV, pavargo nuo religinių paveikslų. Istorinės optikos defektas trukdo mums perprasti problemą, kurią sukėlė šis nuovargis, nes manome, kad tapybinės temos, „siužetai", kuriuos vėliau užkariavo tapyba, jau tada buvo menininkų ir publikos dispozicijoje. Apskritai iki šiol nebuvo pastebėta, kaip sunkiai tapyba renkasi temas. Visada problemiška ir sudėtinga nuspręsti, ką verta įamžinti drobėje. Religija, pavertusi religinę tematiką privaloma tapybos medžiaga, palengvino problemos sprendimą dviem amžiams, tačiau istorikas, norintis suprasti praeitį ir todėl turintis panaikinti ją ir įsivaizduoti kitus galimus jos variantus, privalo mintyse „sukonstruoti" tokį atvejį – kas būtų nutikę flamandų ir italų tapybai, jei bažnyčia būtų uždraudusi tapyti šventuosius. Ši konstrukcija leistų nors apytikriai nustatyti, kiek naudos davė ar nedavė tapybai tokia bažnyčios malonė menininkams, įskaitant ir plačiausią laisvės erdvę. Apie 1630 metus religiniams paveikslams jaučiamą nuovargį galėjo atliepti tik kita tema: „mitologijos". Taip buvo vadinamos pagoniškos religijos temų kompozicijos. Keistai atrodo, kad vienintelė rimta tapybinė galimybė, nukreipta prieš krikščioniškos religijos temas, buvo poetinės religijos temos. Mitologija buvo tarsi renesanso pažadinta poetų, tapytojų ir skulptorių parareligija. Pagoniški dievai reprezentavo kitą fauną, kitas situacijas, kitą tonalumą. Rubenso, o vėliau ir Poussino kūryba puikiai demonstruoja šį senųjų mitų apetitą. Kokią poziciją užima Velázquezas, esant tokiam „mitologijos" poreikiui? Jau žinome, kad Velázquezui, priešingai nei kitiems tų amžių tapytojams, tapyba buvo ne amatas, bet estetinių problemų ir intymių impera-

tyvų sistema. Jo menas, atskirtas nuo profesinės tarnystės, tapo gryna substancija, tik menu. Todėl stebina Velázquezo puritoniškumas, kuris akivaizdus visoje jo kūryboje ir anksčiau nebuvo pastebėtas, galbūt todėl, kad jis buvo nekalbus ir savo giluminiams ir radikaliems sprendimams skelbti nenaudojo teatrališkų gestikuliacijų. Žinodami jo nusistatymą netapyti šventųjų, atrandame jį susidūrus su kita vienintele paveikslo galimybe: mitologija. Ką daro Velázquezas? Tai *experimentum crucis**, kuriame galime įžvelgti intymiausią, slapčiausią jo tapybos idėją.

Velázquezas tapo mitologinius siužetus. Tai „Girtuokliai", bakchanalinė scena; „Vulkano kalvė", „Marsas", „Argas ir Merkurijus", kai kurie kiti neišlikę pagoniški paveikslai. „Ezopas" ir „Menipas" – pusiau mitologinės figūros. Šiai grupei priskirtinas ir geriausias jo darbas – „Verpėjos", kuriame, nežinau dėl ko, niekada nebuvo atpažįstama mitologija, nors jame vaizduojamos parkos savo siūlais audžia kiekvienos egzistencijos kilimą. Visos šios Velázquezo mitologijos turi keistą aspektą, kuris glumina meno istorikus, nežinau, pripažįsta jie tai ar ne. Buvo sakoma, tačiau labai neįtikinamai, kad tai parodijos ir burleskos. Žinoma, Velázquezas, imdamasis tapyti mitologinius siužetus, darė tai vedamas priešingo jausmo, nei amžininkai – tapytojai ir žiūrovai – juose ieškojo. Šiems mitologinė tema reiškė netikroviškus pažadus. Velázquezui šis „motyvas" leido grupuoti figūras suvokiamoje scenoje. Tačiau mitas nepalydimas už šio pasaulio ribų. Priešingai, tapydamas kiekvieną galimą šio žanro temą, Velázquezas savęs klausia, kokia reali situacija, betarpiškai esanti čia ir dabar, geriausiai atitiktų idealią situaciją, t. y. mitologinį siužetą. Bakchą atitinka girtuoklių scena, Vulkaną – kalvė, parkas – kilimų dirbtuvė, Ezopą ir Menipą – amžini skurdžiai ir elgetos, niekinantys turtus ir tuštybę. Velázquezas suranda kiekvieno mito esmę, kurią galėtume vadinti realybės logaritmu, ir ją tapo. Tai nėra parodija ar

* Esminis bandymas (*lot.*).

burleska, mitas paprasčiausiai apverčiamas aukštyn kojom – užuot traukęs į fantastinį pasaulį, jis atsiduoda tikroviškumui. Taip linksma pagoniška fantazija įkliūva į realybės spąstus kaip paukštis į narvą. Tuo galima paaiškinti tą skausmingą ir dviprasmišką įspūdį, kurį palieka šie paveikslai. Mitai, laisvos fantazijos vaisiai, kviečia gėrėtis jais, uždarytais kalėjime.

Dabar pasidaro aišku, kodėl Velázquezas nenorėjo tapyti religinių paveikslų. Jie taip pat yra netikroviški. Tačiau jei Velázquezas jiems būtų taikęs tą pačią mitologinių temų tapymo formulę, rezultatas būtų sukėlęs skandalą. Viena iš jaunystėje tapytų „bodegonių" parodo aiškią Velázquezo nuomonę šiuo klausimu. Drobėje „Kristus Mortos ir Marijos namuose" vaizduojama virtuvė ir dvi moterys – sena ir jauna, plušančios prie pietų stalo. Kambaryje nėra nei Kristaus, nei Mortos, nei Marijos, tačiau tolėliau ant sienos kabo paveikslas, kuriame vaizduojamos Kristaus ir abiejų šventųjų moterų figūros taip pat nerealiai čia dalyvauja. Taip Velázquezas nori parodyti esąs neatsakingas tapyti tai, ko, jo manymu, tapyti negalima. Genialus sprendimas atskleidžia, kaip ryžtingai jis nuo jaunų dienų apsisprendė nesilaikyti meninės tradicijos, anot kurios, tapyba yra netikroviškumo vaizdavimo menas.

Nesikeičianti Velázquezo nuostata šiuo klausimu ir su tuo susijusios giluminės problemos negali būti laikomos tik vieno tapybos stiliaus ypatumais. Ne; čia esama kai ko daugiau. Kalbame apie naują tapybos idėją, t. y. funkciją, kurią tapyba atlieka žmogaus veiklos sistemoje. Velázquezas, be abejo, niekad žodžiu neišsakė savo tapybinio *credo*. Jo misija buvo ne kalbėti, bet tapyti. Meno istorikas turi vadovautis kitais metodais nei literatūros ir filosofijos istorikas. Jis turi kalbėti apie žmones, kurie nekalba. Būti tapytoju reiškia pasišvęsti tylėjimui. Kai tapytojas pradeda kalbėti, teorizuoti savo meną, tai, ką jis pasako, paprastai neturi nieko bendra su tuo, ką jis daro. Pavyzdžiu galėtų būti Leonardo da Vinci

„Traktatas apie tapybą“. Kadangi Velázquezo kūrybai būdingi aiškūs ir pastovūs bruožai – tiek pozityvūs, tiek negatyvūs, turime apibrėžti tapytojo veiksmus ir „apėjimus“ sąvokomis. Jei mums pavyktų, rezultatas būtų daug svaresnis už paties menininko pasisakymus, kurie pasižymi pavyzdiniu neatsakingumu, nors Velázquezas ir buvo tylenis.

Drįstu formuluoti giluminę Velázquezo tapybos nuostatą taip:

Norėdama įgyti sukrečiančių įspūdžių, vadinamų estetinėmis emocijomis, tapyba visąlaik bėgo iš šio kasdienio pasaulio, kuriame vyksta žmogaus gyvenimas, į kitokį. Menas buvo svajonė, klejonė, pasaka, susitarimas, formalių grožybių ornamentas. Velázquezas savęs paklausia, ar neįmanoma sukurti meno remiantis šiuo pasauliu, šiuo gyvenimu – meno, priešingo, netgi inversiško tradicijai. Jis energingai nutraukia lynus su tuo konvencionaliu ir fantastiniu pasauliu. Pasiryžta neišeiti iš aplinkos, kurioje egzistuoja. Du šimtus metų visoje Europoje be jokios pertraukos buvo kuriama begalė poetinės tapybos, formalaus grožio kūrinių. Velázquezas slapčiausioje širdies kertelėje jaučia tai, ko niekas anksčiau nebuvo jautęs, bet tai pranašauja ateitį: jis jaučia persisotinimą grožiu bei poezija ir ilgisi prozos. Proza yra brandos forma, kurią menas pasiekia patyręs ilgai trukusį poetinį žaidimą. Jei sugretintume Velázquezo paveiksluose slypinčią nuostatą su ta, kuri pulsavo visoje ankstesnėje tapyboje, mums ji pasirodytų kaip įsitikinimas, kad visas ankstesnis menas, nors ir žavingas, buvo vaikiškas. Neįmanoma, galvoja Velázquezas, kad nuostabus gebėjimas vedžioti teptuką neturėtų didesnio, *rimtesnio* tikslo, tik pasakoti konvencionalias pasakas ir kurti tuščius ornamentus. Šio rimtesnio imperatyvo ir laikosi proza.

Nė vienas to laikotarpio menininkas panašiai nesijautė, bent jau taip tvirtai. Turime įsivaizduoti Velázquezą kaip žmogų, dramatiškoje vienatvėje išgyvenusį savo meną kaip priešpriešą visoms triumfuojančioms laikotarpio vertybėms.

Ne tik to meto tapybai, bet ir to meto poetams. Todėl Velázquezas jiems nesimpatizavo ir nesulaukė šių prielankumo ir atgarsio.

Geriausiai šią interpretaciją patvirtina neseniai išleistas Velázquezo bibliotekos katalogas, sudarytas pono Sanchezo Cantono, vieno iš autoritetingiausių ispanų meno istorikų. Šioje bibliotekoje, kuri gerai parodo, kuo domėjosi dailininkas, tėra viena eilėraščių knyga, ir toji gana vidutinė. Didžiosios knygų dalies temos yra matematikos ir gamtos mokslai, taip pat geografija, kelionės ir keletas istorijos knygų. Virš šios bibliotekos didžiosiomis raidėmis galėtų būti įrašyti du žodžiai: *Rimtumas* ir *Proza*.

Dabar galima suprasti, kodėl šio straipsnio pradžioje maniau tikslinga priminti, kad Descartes'as buvo Velázquezo kartos žmogus. Sritys, kuriose jie darbavosi, buvo itin skirtingos – beveik priešingi kultūros poliai. Tačiau tarp šių dviejų vyrų atrandu pavyzdinį paralelizmą. Descartes'as taip pat visiškai vienas stoja prieš gyvuojančius savo meto intelektinius principus, t. y. prieš tradiciją: prieš scholastus, taip pat ir graikus. Jam atrodo, kad tradicinė mąstymo forma yra hieratinis formalizmas, negalintis integruotis į kiekvieno žmogaus gyvenimą, pagrįstas mechaniškai perimtais įsitikinimais. Individas turi pats susikurti įsitikinimų sistemą, paremtą asmenine patirtimi. Todėl reikia išvalyti mąstymą nuo to, kas nesisieja su grynom idėjom, atsiriboti nuo legendų, kurias vietoj tiesos mums siūlo jausmai. Mąstymas turi sugrįžti į save ir tapti *raison**. Kita vertus, grynos racijos veikla turi būti blaivi, nesitenkinanti steriliais išmąstymais, kontempliatyviomis svajonėmis, ji turi ryžtingai siekti trumpiausio, bet teisingiausio kelio žmogaus egzistenciją palaikančios technikos pagrindų link. Mąstymas turi rimtą misiją, kuri iki šiol neįvykdyta. Pagaliau nepamirškime, kad Descartes'as inicijavo didžiąją prozą, kuri tapo Europos stiliumi nuo 1650-ųjų iki romantizmo.

* Išmintimi, racija (*pranc.*).

Jie abu vykdo konversiją savo skirtingose disciplinose. Descartes'as redukuoja mąstymą į racionalizmą, Velázquezas redukuoja tapybą į regimybę. Abu kreipia kultūros veiklą betarpiškai į realybę. Abu jie – šio pasaulio žmonės ir orientuojasi į ateitį. Dabar galime išsakyti įtarimą, kad Velázquezas, turbūt geriausias to meto meninės praeities žinovas, žiūri į tą gigantišką kalną žavėdamasis, bet kaip archeologas. Jis elgiasi itin laisvai, t. y. jį pripažįsta, bet nesileidžia, kad slėgtų jo kūrybą. Pasistato jį ne iš priekio kaip modelį, bet už nugaros, kaip kažką, kas jau buvo.

Štai aplink mus kasdienė mūsų realybė. Ką iki tol darė jai tapyba? Iškreipė, perdėjo, išpūtė, išgražino ir suklastojo. Kas bus daroma ateity? Viskas priešingai: ji bus palikta tokia, kokia yra, t.y. bus tapomas jos paveikslas. Tai paaiškina vieną Velázquezo drobių bruožą, susilaukusį didžiulio dėmesio: amžininkai tai vadino tapybos „poilsiu".

Jei žiūrovas palygintų Velázquezo paveikslų ir ankstesnių tapytojų darbų pirmą įspūdį ir pasistengtų jį paaiškinti, galbūt jis pasakytų pajutęs neįprastą „patogumą". Jo drobėse niekas nedrumsčia ramybės, nors kai kuriose iš jų prigrūsta daugybė figūrų, pavyzdžiui, „Ietyse" vaizduojama žmonių minia, kuri kitų tapytojų darbuose būtų daug triukšmingesnė. Mums kyla klausimas, kokia yra šios baroko tapytojo kūrybos stebuklingos ramybės priežastis. Ši epocha iki beprotybės iškėlė neramiąją tapybą. Buvo vaizduojamas ne tik materialus kūnų judėjimas, bet ir visam paveikslui suteikiamas formalus judėjimas, tarsi jame pūstų stipri srovė, abstraktus škvalas. Net ramių figūrų formos reiškia nuolatinį judesį. Nuogos kareivių kojos El Greco paveiksle „Šv. Mauricijus" raitosi lyg liepsnos. Briuselyje Rubenso „Kristus, nešantis kryžių" yra puikus pavyzdys, parodantis, ką noriu pasakyti: jis – barokinio judrumo prototipas.

Visam tam prieštarauja Velázquezo ramybė. Tačiau nuostabiausia yra tai, kad Velázquezas paveikslų kompozicijose tapo ne ramias, bet taip pat judančias figūras. Tad iš kur tas ramybės jausmas, žvelgiant į jo paveikslus? Mano

manymu, dėl dviejų priežasčių. Pirmoji yra Velázquezo įgimtas genialumas tapyti judančias figūras ir „patogiai" jas įtaisyti. Tai lemia natūralūs, įprastiniai jų judesiai. Velázquezas gerbia ne tik objekto formą, ryškėjančią pasirodymo metu, bet ir jo poziciją. Todėl jo mobilumas yra aprimęs. „Iečių" dešinėje vaizduojamas staigus arklio judesys, tačiau toks įprastas, kad mums, žiūrovams, tai prilygsta ramybei. Nekalbėsime apie paveikslus su viena ir nejudančia figūra. Ar kada nors Kristus buvo taip patogiai, lyg savo noru „įsitaisęs" ant kryžiaus kaip Velázquezo paveiksle?

Tačiau Velázquezas padaro dar vieną paslaugą savo figūroms. Jis išrenka iš objekto gestų ir judesių, – ne iš savo vaizduotės, – tą, kuris yra gracingiausias arba, kaip sakome mes, ispanai, „dailingas". Velázquezo figūrų gracingumas yra poetinis elementas. Tačiau ši poezija taip pat paremta realybe, o ne formalizmu, kurį menininko vaizduotė jai primeta. Tai yra poezijos žanras, kurį anksčiau pavadinau proza. Ispanų tautos visi socialinės skalės lygiai yra apdovanoti gracingumu: esama „Ispanijos grando" elegancijos, paprastos moters grakštumo, toreodoro gracingumo, pasireiškiančio mirties šokio judesiais. Visa tai sudaro „ispanišką kvapą", kurį šiauriečiai visada atranda Velázquezo figūrose ir tuo labiausiai žavisi. Iš kitų mūsų tapytojų tik Murillo turėjo šių etninių turtų – ispaniškų judesių repertuaro, spontaniško ir kartu tradiciško, – uoslę. Kaip kiekvienas talentas, šis kūno talentas ritmingai judėti yra kultūros forma, turinti pradžią ir progresą: taigi istoriją.

Tačiau yra dar viena rimtesnė priežastis, kodėl Velázquezo paveikslai sukelia mums tą baroko epochos tapytojui nebūdingą ramybės įspūdį. Tai paradoksali priežastis. El Greco ir Carraci'ai, Rubensas ir Poussinas tapė judančius kūnus. Šie judesiai pagrįsti miglota, neaiškia motyvacija. Todėl bandome įsivaizduoti šias figūras kitokiom pozom nekeičiant paveikslų temų. Taip atsitinka dėl to, kad tapytojai nori paveikslus „išjudinti", o ne portretuoti individualizuotą judesį. Peržvelkime didžiuosius Velázquezo paveikslus.

„Girtuokliai" vaizduoja akimirką, kai Bakchas karūnuoja girtą kareivį; „Vulkano kalvė" – kai Apolonas įžengia į dievo kalvio dirbtuvę ir praneša blogą naujieną; „Juozapo tunika" – kai broliai rodo Jokūbui kruvinus Juozapo rūbus; „Ietys" – kai nugalėtas generolas įteikia miesto raktus generolui nugalėtojui ir šis jų atsisako; raitelių portretai, arklys, stojantis piestu; o „Freilinos" vaizduoja akimirką... tapytojo studijoje. Velázquezo tema visada yra scenos akimirksnis. Jei scena yra reali, ji būtinai komponuojama iš kelių akimirkų, kuriose judesiai yra skirtingi. Tai nesusipinančios akimirkos, kurios prireikus išryškėja kaip ir realiame laike. Dabar mums išaiškėja skirtingas Velázquezo ir kitų tapytojų judesio traktavimas. Anie tapo „judančius" judesius, o Velázquezas tapo judesius vieną jų akimirką, tarsi sustabdytus. Po dviejų su puse šimtmečių tą patį padarys fotografija ir subanalins šį fenomeną. Komiškai atrodo šiandieniniai pseudorafinuotieji, laikantys Velázquezo drobių fotografiškumą įžeidimu. Tai būtų tas pats, jei Platonui prikištume platonizmą, o Julijui Cezariui – cezarizmą. Iš tiesų Velázquezo paveikslai turi tam tikrą fotografinį aspektą: tai didžiausias jų genialumas. Atsigręžusi į realybę, tapyba prieina savo galą. Viena vertus, jis tapo figūras iš vieno žiūrėjimo taško, nepakreipdamas vyzdžių, ir tai suteikia drobėms neprilygstamą erdvės vienovę. Tačiau kita vertus, jis portretuoja įvykį tam tikrą akimirką, ir tai suteikia paveikslams tokią tikslią laiko vienovę, kad tereikėjo sulaukti stebuklingo mechaninio išradimo – momentinės fotografijos, kad būtų įvykdyta lygiai tas pat ir mums atsiskleistų drąsi meninė Velázquezo intuicija. Dabar geriau suprasime skirtumą tarp jo ir kitų baroko tapytojų. Šie tapo judesius daugelyje akimirkų, todėl negali užfiksuoti vienos vienintelės.

Tapyba iki Velázquezo norėjo pasprukti nuo laiko ir įkelti į drobę tolimą ir laisvą nuo laiko pasaulį, amžinybės fauną. Mūsų tapytojas daro ką kita: jis tapo patį laiką, t. y. akimirką, kuri yra pasmerkta išnykti, praeiti, pakrikti. Tik tai galima įamžinti, ir tai, anot jo, yra tapybos misija: įamžinti akimirką – kokia šventvagystė!

Štai ką man reiškia portretas kaip tapybos principas. Šis žmogus portretuoja žmogų ir ąsotį, portretuoja formą, portretuoja poziciją, portretuoja įvykį, t. y. akimirką. Pagaliau jūs matote „Freilinas“, kur portretistas portretuoja portretavimą.

Versta iš: Ortega y Gasset J. *Papeles sobre Velázquez y Goya.* Madrid, 1987. P. 13–51.

PRELIUDIJA GOYAI

Ištraukos

I

*Docta ignorantia**

Norėčiau paprašyti skaitytojo, kad skaitydamas šias eilutes visada turėtų galvoje, jog nesu meno istorijos žinovas. Tačiau ne kartą mąsčiau apie Goyą ir norėčiau išsakyti kai kurias savo mintis. Nesu kaltas dėl jų. Goya visada buvo pabaisa – tebūnie tai pasakyta *a limine***: Goya yra pabaisa, pabaisų pabaisa ir tarp savo pabaisų didžiausia, – visada, kai pabaisa Goya iškiša savo bauginantį ir sunkiai įžiūrimą petį virš banguojančio ir virpančio lyg jūra mano horizonto, mano mintys veržiasi tarsi jauni satyrai ir reikalauja būti išsakytos, nors galbūt jos nėra labai svarbios, bet turiu sugrąžinti jas į tylias jų gūžtas. Dabar manęs prašoma tarti keletą žodžių jo graviūrų albumo išleidimo proga, pažymint dušimtąsias menininko gimimo metines, ir pateikiu savo pasisakymą apie Goyą tikėdamas, kad skaitytojas geranoriškai atsižvelgs į mano prašymą nesmerkti asmens, neišmanančio tapybos nei jos istorijos.

II

Ispanų tapyba

Dažnai sakome: „Fulano padarė klaidą..." Ši mūsų kalbos frazė yra kurioziška, nes turi kalbinį dvynį: „...padarė nusikaltimą". Žmogaus elgesys darant nusikaltimą ir darant klaidą

* Išmintingas nežinojimas (*lot.*).

** Iš pat pradžių (*lot.*).

prilyginamas vienas kitam. Klaidos kaltė, kad ji įvyko, ji dėl to atsakinga. Nėra nelaimė, kad ji vyksta, kalta ji pati, o ne autorius. Nenoriu dabar svarstyti, ar mūsų kalba, taip sakydama, yra absoliučiai teisi. Man svarbu pažymėti, kad daugelio klaidų atveju viskas klostosi šitaip. Mes jas ne padarome, o patiriame. Ir nusikalstamas mūsų elgesys tokiais atvejais grindžiamas tuo, ką senovės religijos laikė didžiausia nuodėme. Krikščionybėje, pradedant šv. Augustinu, nuodėmės šaltinis yra geidulingumas. Doram romėnui, atvirkščiai, nuodėmės šaknys kyla iš nerūpestingumo, atsainumo, o tai laikoma *religentia*, *religio* ar *pietas*, apibendrinant – skrupulingo dorybingumo priešybe. Didžioji dalis mūsų klaidų kyla dėl to, kad manydami savo teiginį esant teisingą automatiškai, neapgalvotai ir neatsargiai pasiduodame įsitikinimui, kad jis apima dalykus, kurių iš tikrųjų nepasako ir kartais net jiems prieštarauja. Štai pavyzdys.

Kai sakome, kad kai kurie ispanų tapytojai yra vieni žymiausių pasaulyje, niekas nedrįsta prieštarauti – nebent be atodairos ar turėdamas išankstinę nuomonę. Tai neginčijama ir monumentali tiesa. Tačiau, deja, girdėdami ar kartodami šią nuostabią tiesą iš nežinojimo pripildome savo poras didžiulių klaidų, dėl kurių ispanų meno istorija patiria nuolatinės infekcijos būseną. Dar daugiau, jos tą visuotinę tiesą perdirba ir net falsifikuoja.

Iš tiesų galvodami, kad kai kurie ispanų tapytojai yra buvę vieni didingiausių, kuriuos išnešiojo planeta, nesąmoningai arba automatiškai mąstome, kad „atrodo natūralu", „logiška" laikyti Ispaniją gerų tapytojų šalimi, kad ispanai pasižymi gabumais šiam menui. Posakius „atrodo natūralu" ir „logiška" reikėtų palaikyti vienos kartos laikotarpiui ir praėjus tam laikui pažiūrėti, ar jie atgavo savo slaptą prasmę išsivaduodami iš to neatsakingumo, kuriuo dabar pasižymi. Žodžiai, kaip ir laivai, kartkartėmis turi išvalyti savo dugną.

Šiuo atveju realybė yra tokia priešinga šiems tariamiems papildymams, kad jie dažnai kelia juoką skaitant daugelį studijų apie mūsų meno istoriją. Remiantis šia klaidinga prielai-

da, beveik visa, ką sako šios studijos, kertasi su tikrove, ir dėl to skaitytojas kenčia, jam smelkia dantis tarsi girdint peiliu brūžinamą lėkštę. Juk tiesa yra visiškai priešinga. Ispanų tapyba iki paskutinio XIX a. trečdalio buvo apgailėtina, pasibaisėtinai menka ir skurdi, techniškai itin ribota. Turėkite omeny, kad geriausias to pavyzdys, vėliau mums dar pasitarnausiantis, yra ispanų nesugebėjimas piešti, nesugebėjimas, klaidinantis istoriją, – ir šio reiškinio pastovumas neleidžia laikyti jo atsitiktiniu. Piešinys, *gero piešimo tradicija* ir *mokykla* yra tapybos meno pjedestalas ir pagrindas, net jei jis eliminuojamas. Reikia pridurti dar štai ką: piešinys yra tapybos sąmonė, komponentas, kurio atitikmenį moralėje vadiname atsakingumu. Kai šalies tapybai trūksta architektoninės piešimo disciplinos, visi jos produktai atskleidžia šį slogų neryžtingumą, šį amžiną ir dusinantį „norėti ir negalėti", šį įprastą nepaslankumą, šį negarbingą plūduriavimą, kuriame gyvena visos jos formos, tampančios oro balionais, siūbuojamais vėjo.

Tad klausiu, ar kuriant ispanų meno istoriją, kad ji nebūtų kvaila ir dėmesio neverta, nereikėtų atsukti įprastos istorijos į pačią pradžią ir pradėti nuo šio dvilypio fakto: ispanų tapyba iš tiesų buvo labai prasta, tačiau Ispanijoje iškilo keli didingi tapytojai. Kadangi ir viena, ir kita yra akivaizdu, istorikai negalėjo to nepastebėti kalbėdami apie tam tikrus periodus, tačiau šis mažareikšmis pastebėjimas buvo neveiksmingas, nesusikoncentravo į principą, pagal kurį būtų galima rekonstruoti mūsų tapybos istoriją[1].

Istorija visada yra gyvenimo istorija. Meno kūriniai negimsta iš oro, jie yra žmogaus gyvenimo dalelės, taigi gyvos dalelės. Žmogaus gyvenimas yra drama. Tai reiškia, kad

[1] Daugybę kartų buvo konstatuota, kad didieji mūsų tapytojai iškildavo netikėtai. Tačiau keisčiausia, kad taip sakant į nieką nebuvo nurodoma, o tai reiškia, kad nieko nebuvo pasakoma, nežinota, kas buvo sakoma. Tai verčia manyti, kad visa kita mūsų tapyba buvo bloga, ir paaiškinti, kaip ir kodėl buvo bloga, tačiau lygiai taip pat reikia pasakyti, kaip ir kodėl įmanoma iškilti didingam tapytojui. Istorijoje viską reikia išaiškinti, ne taip kaip pėstininkų būry!

neįmanoma teisingai metodiškai parašyti istorijos, jei neatrandama dramatinė linija, esanti gyvenime ir suteikianti jam gyvos ir organiškos įtampos. Tai nėra istorijos papildymas emocionalia įdomybe, šis dramatizmas yra intelektinė, pagaliau mokslinė, metodologinė reikmė – tai pati tikriausia istorija. Taip yra mūsų atveju. *Nėra prasmės kurti ispanų meno istoriją taip, kaip italų meno istoriją, aprašant ramią jo evoliuciją.* Ispanų tapyba iš tikrųjų neturėjo evoliucijos, nes gyveno ne iš savęs, o svetimtaučių pastūmėta. Metodinis ir dramatinis mūsų tapybos istorijos argumentas, atrodo, galįs būti toks: kaip tapybai negabioje tautoje – negabių menininkų ir *negabios publikos* – galėjo iškilti keli nuostabūs tapytojai? Nuo pat pirmo ispanų tapybos istorijos puslapio reikia išsakyti šią mintį. Ne tiek svarbu yra tai, kad kartu su šios mūsų meninės nedalios pripažinimu turime susitaikyti su faktų tiesa. Svarbiausi yra šie keturi dalykai. Pirma: tik tokiu būdu galime suvokti retas išskirtines jų figūras, kurios savo ruožtu ir pagal save pagrindžia ispanų meno istoriją. Antra: nepaisant pagrįstumo ir nepagrįstumo, tik taip galima suvokti tas neįtikėtinas apraiškas – didžiuosius mūsų tapytojus. Trečia: tik taip galima apibrėžti jų vertybes ir kokybes. Ketvirta: tik taip aiškiai matyti jų defektai ir ribotumas. Šis paskutinis momentas yra reikšmingiausias. Kiekviena žmogiška realybė – *kitokios nepažįstame* – yra ribota. Tas, kuris nemato jos ribų, trūkumų, negali matyti tikros jos figūros, taigi ir žavesio, privalumų. Tai, kas tinka visiems, ypač tinka didiesiems mūsų tapytojams. Neišskiriant ir Velázquezo – net jo atveju tai tinka! – didžiųjų mūsų tapytojų dimensija yra absurdiška, nepaslanki, „miesčioniška“, kaimietiška, filisteriška, antimeniška – vadinkite kaip norite. Ne tik bergždžia, bet ir pražūtinga keikti, žvelgti iš aukšto į šią dimensiją, nes ji neatsiejama nuo šių žmonių ir šios kūrybos ir, nors negatyvi, yra geroji estetinės jų esybės pusė, ir šis raišumas yra elegantiškos eisenos elementas.

III

Potėpiai – tai intencijos

Matome naują daiktą – *verbi gratia** kokio nors tapytojo darbą. Matyti yra ne tai, ką mes darome, bet tai, kas mums vyksta. Pirma, ką darome mes, atsitinka po to, kai pamatome darbą. Labai įdomu pastebėti, ką darome pirmiausia. Pirmiausiai mes žiūrime aplinkui, savo aplinkoje – pokalbiuose ar knygose, t. y. *ten*, aplinkui, *ten*, savo pasaulyje – ieškodami žodžių ar nuomonių, kurios mums paaiškintų, kas yra tas daugiau ar mažiau naujas daiktas. Tai pirminis, elementarus, beveik instinktyvus judesys, kurį visi darome. Jis atskleidžia, kad žmogus, darydamas šį *pirmą judesį*, laukia, tikisi, kad tai, ko jam reikia – šiuo atveju paaiškinimo, – yra *ten*, pasaulyje. Dėl to, kad pasaulyje yra visa, ko reikia žmogui. Dėl to, kad pasaulis yra geras ir būti jame yra malonu. Nuostabus dalykas, tiesa?! Visa per milijonus metų kantriai įgyta žmonijos patirtis, visi nusivylimai, visi sielvartai nesugebėjo sutrukdyti žmogui išlikti optimistu. Šis paprastas reiškinys turi transcendencijos, kurią nelengva perdėti. Juk yra daugybė priežasčių, dėl kurių žmogus neturėtų būti optimistas, bet nė vienos paaiškinančios, kodėl spontaniškai jis toks yra. Čia be didesnio rutuliojimosi reiškiasi faktas ir jo veiksmingumas.

Užsiminiau apie tai dėl to, kad žiūrėdamas į Goyos darbus nuolat nustebdavau susidurdamas su šiuo pirmapradžiu optimizmu. Kiekvieną kartą, kai matydavau jo paveikslus, graviūras ir piešinius, lyg atoslūgio banga nunešdavo mane bibliotekų lentynų link. Buvau įsitikinęs, kad apie Goyą yra parašyta be galo daug knygų. Jei yra pasaulyje menininkas, turintis *sex-appeal*** visų galimų knygų rūšių autoriams, tai, be abejonės, Goya. Jo sukurtų darbų visuma palieka neprilygstamą svaiginantį įspūdį ir džiugina asketiškiausią intelektualą. Sveiką, įžvalgų ir griežtą mokslininko protą

* Pavyzdžiui (*lot.*).

** Fizinį patrauklumą (*angl.*).

jo kūryboje patraukia autentiškos, nuolatinės problemos, puolančios aštriais ir pavojingais ragais. (Antikoje problema visuomet buvo įsivaizduojama „dviragė“ kaip jautis.) Eseistas jaučiasi įtrauktas sugestijų potvynio, kuris be perstojo liejasi iš jo drobių ir graviūrų. Eruditui atrodo, jog nėra priežasties manyti, kad nematomas Goyos-žmogaus gyvenimas taip ir liks nežinomas.

Tačiau labai nustebau, kad knygų ir studijų apie Goyą pasirodė esą apgailėtinai nedaug. O jei pažvelgtume į esančiųjų kokybę, nustebtume dar labiau. Nesu žinovas ir negaliu vertinti šiam tapytojui skirtų knygų. Neliečiu šio klausimo. Mane labiau domina vienas vertinimui nepaklūstantis faktas, štai jis: kodėl tokioje menkoje bibliografijoje apie Goyą nėra nė vieno bandymo jį suprasti, t. y. paaiškinti mums. Tai nereiškia autorių cenzūros iš mano pusės. Cenzūra nė kiek neįdomi, o faktas įdomus su kaupu. Jei yra kas nors, kas turėtų būti ne tik pamatytas, bet suprastas ir paaiškintas, tai yra Goya, ypač jo kūrybos visuma. Lygiai tas pat nutinka su El Greco tiems, kurie nėra matę daug tapybos. Tačiau čia priežastys yra kitos ir tik paviršinės. Profaniška publika iš pradžių nesupranta El Greco, nes jo formų kalba gana keista. Tai yra *argot**, stilistinis *argot*, kuriuo baigiasi italų manierizmas. Kalbant apie El Greco formalistinio „ekstremizmo“ gramatiką, manau, kad jis yra vienas skaidriausių ir mažiausiai problemiškų tapytojų. Kartais, priešingai nei sakoma, jis yra tiesiog varganas. Goyos kūryba, atvirkščiai, yra daugmaž suprantama, bet tai, kas suprantama, dėl vienos ar kitos priežasties visada yra problema ar mįslė.

Pažvelkime į Mayerio knygą, kuri, išversta 1925 metais, yra kol kas paskutinė pastanga aprašyti Goyos gyvenimą ir kūrybą. Palikime nuošaly vertingą Goyos darbų katalogą, kuris gali praversti ateities darbui, nors reikia kai ką pataisyti[2]. Pasigilinkime į tekstą. Mayeris mums pateikia Goyos gyvenimą per kūrybą, tyrinėja įvairias jo gyvenimo puses.

* Žargonas (*pranc.*).

[2] *Francisco Goya*. Leipzig. 1921.

Dažnai kalba apie tapytojus, kurie galėję įtakoti Goyą, tačiau daro tai keistai neryžtingai, lyg nenorėdamas susikompromituoti. Remdamasis menininko stiliumi, bando atskleisti daugelį tarpusavyje nesusijusių faktų. Kartais jo pastebėjimai gana įžvalgūs. Tačiau autorius nė iš tolo nebando jungti šių „Goyos" stiliaus elementų į visumą ir pateikti jo figūrą, jo formulę. To nedarydamas, jis tuo labiau negali nurodyti Goyos „kilmės".

Taigi neabejotina yra tai, kad meno istorikai turi atrasti slaptą vienovę, kurioje visi Goyos kūrybos elementai būtų organiškai sujungti. Reikia, kad jie paaiškintų, kodėl žmogus ir menininkas, tapantis idealų pasaulį, pavyzdžiui, tapiserijos „Molinių indų pardavėjas" etiudą kartone, yra tas pats žmogus ir menininkas, kuris išdarko savo namų sienas klaikiomis „juodųjų paveikslų" dėmėmis. Be šito neįmanoma *kalbėti apie Goyą*, nes tai reikštų vengti pokalbio apie jį.

Norėčiau paskatinti mūsų meno istorikus nuodugniai ištyrinėti šią problemą. Tik jie gali tai padaryti. Tačiau visų pirma reikėtų atitaisyti vieną klaidingą idėją, perimtą iš istorijos mokslo. Nėra istorijos be duomenų ir patikimų faktų. Tačiau istorija – tai ne vien tik faktai. Visų pirma, jie įpareigoja mus sukurti juos paaiškinančias, juos interpretuojančias hipotezes, nes visi faktai gali būti vertinami dvejopai, ir antra, tas hipotezes patvirtinti arba paneigti. Tobulos instrumentinės istorijos mokslo disciplinos atima iš jos teisę žengti lemiamą žingsnį ir pasireikšti kaip savarankiškam mokslui. Šis žingsnis – tai pritaikymas hipotetinio metodo, kuris yra visų empirinių mokslų pagrindas.

Mūsų atveju reikėtų štai ko: įsivaizduoti Goyą kaip žmogų. Sakau „įsivaizduoti". Žinoma, reikia remtis turimais duomenimis, tačiau nereikia jais apsiriboti. Tie duomenys tėra tik atramos taškai, kurie nurodo įsivaizduojamos Goyos asmenybės kontūrus. Jau girdžiu sakant: „Tai *fantazija!*" Žinoma, taip ir yra. Kaipgi kitaip turėtų būti? Kas yra mokslas? Mokslas ir yra fantazija. Argi matematinis taškas, linija, paviršius, apimtis nėra fantazija? Matematikos mokslas yra gryna fantazija, tiksli fantazija. Ir tiksli būtent

dėl to, kad yra fantazija. Nė vienas iš jutimo duomenų nepaaiškina mums taško, linijos ar ko kito. Tikrovės moksluose, tokiuose kaip fizika ar istorija, fantazija yra sąlygojama, ribojama, vaisinama duomenų, tačiau jų doktrinos esmė ne kas kita kaip fantazijos kūryba. Žinoma, būtina griežtai atskirti „grynos fantazijos" istorinę kūrybą, kuri jungia ir pozityvius, ir įsivaizduojamus „duomenis", t. y. faktus, nepatvirtintus dokumentų. Tai būtų istorinis romanas. Ir kai sakau, kad būtina metodiškai įsivaizduoti Goyą kaip žmogų, tai nereiškia, kad reikia išgalvoti konkrečius jo gyvenimo įvykius, reikia tik patikslinti visas jų galimybes. Žmogus visų pirma yra galimybių ir negalimybių sistema. Šią sistemą ir turi išsiaiškinti istorikas.

Nereikia maivytis. Juk kalbame apie reflektyvų disciplinuotą ir *technišką* praktikavimą, ką, ačiū Dievui, nesustodami ir *nesvarstydami* nuolat daro istorikai ir eiliniai mąstantys žmonės.

Štai vienas Goyos „juodasis paveikslas". Jis nėra spontaniškumo vaisius. Jis susideda iš potėpių, kuriuos padarė žmogaus ranka. Ši ranka tapė vedama tam tikros intencijos. Ir kiekvienas potėpis buvo padarytas šios intencijos įgyvendinimo tikslu. Suprasti šiuos potėpius galima tik perpratus jų intenciją. Nėra kitos išeities, tik atrasti Goyos intenciją. Ir iš tiesų šio paveikslo neįmanoma žiūrėti be įvairių hipotezių, koks buvęs Goyos tikslas. Studijose apie Goyą šios hipotezės yra pateiktos, tačiau pateiktos neatsakingai, be pagrindo. Dėl to tarsi plūduriuoja savavališkos. Ir pats jas pateikęs žmogus jomis netiki[3]. Kad suprastum Goyą, reikia analizuoti savo

[3] Vienintelis tvirtos nuomonės apie Goyą pavyzdys yra gydytojas Sánchezas de Rivera (Daniel Sánchez de Rivera „Goyos liga", išspausdinta *Revista española de arte*, Madridas, 1935 m. kovo mėn.). Šiame straipsnyje jis diagnozuoja, kad Goya buvo sifilitikas ir mentalinis ligonis. Tačiau tai nepaaiškina, kaip Goya sirgdamas galėjo tuo pačiu metu tapyti „nenormalius" ir tobulus „normalius" paveikslus, o sudėtingiausia šia hipoteze paaiškinti, kodėl jis tapė „tarpinius" darbus – raganas, kalėjimus, ešafotus ir t. t.

hipotezes, lyginti jas, atmesti tas, kurios dėl vienų ar kitų argumentų yra nepriimtinos. Gal tai „juodas humoras", kuriuo Goya nori nustebinti žiūrovą? O gal tai šešiasdešimtmečio sifilitiko nenormalaus proto padariniai? Gal tai *odium professionis**, antipatija tapybos *grožiui*, prasiveržusi noru priešintis visam menui? Gal tai išpažintis, kurioje išryškėja niekada anksčiau nepatirta, tačiau autentiška, aiški ir tragiška žmogaus egzistencijos sąmonė?

Tačiau nereikia atsakinėti į visus šiuos klausimus. Pakanka eliminuoti tuos, kurie nėra tinkami, ir pasilikti tinkamiausią arba sugalvoti visai naują.

Šis pavyzdys skaudus, nes yra ypatingas atvejis tapybos istorijoje. Tačiau tai, ką jis atskleidžia su didžiule energija, tinka ir kitiems jo darbams. O atskleidžia štai ką: kiekvienas paveikslas yra daugiau ar mažiau daugiaprasmis, nes jis „ekspresijos" vaisius. Daugiaprasmiškumas yra ženklas, kuris mums reiškia iškart kelias prasmes. Todėl nepakanka tik matyti ženklą, tik kontempliuoti paveikslą. Jį reikia interpretuoti, t. y. eliminuoti visas neįmanomas prasmes ir išskirti vieną, kuri galėjo būti autentiška ir reikšminga tapytojui. Čia reikia nuspręsti, kokia buvo jo intencija, ir kadangi tapytojo intencija yra jo gyvenimo veikla, neišvengiamai turime gilintis į vitališką jo kaip žmogaus sistemą. Nėra kitos išeities. Mažiausias paveikslo potėpis, kurį norime iš tiesų suprasti, priverčia mus peršokti iš drobės, sienos, lentos ar pigmentinio popieriaus į dinamišką egzistencijos erdvę. Ir tik po to, kai pakankamai gerai ją pažįstame, galime vėl pažvelgti į paveikslą ir pabandyti suprasti, ką jis nori mums „pasakyti". Menininko gyvenimas, jei nuodugniai jį pažintume, būtų gramatika ir žodynas, kurie leistų mums neklystamai suprasti jo kūrybą.

Vėliau turėsime daugiau progų pademonstruoti normalesnius, ne tokius daugiaprasmius (nutolusius nuo normos), bet dar įdomesnius Goyos kūrybos pavyzdžius.

* Profesinė neapykanta (*lot.*).

IV

Goya ir jo temos

Visų pirma, man regis, būtina apžvelgti tapytojo kūrybą bendrai. Reikia žvelgti į ją kaip į visumą. „Šitai juk ir taip aišku", – pasakys griežtas skaitytojas, mėgstantis prieštarauti visam tam, ką skaito, nes jam skaitymas yra puiki dingstis nervintis, jis alpsta vien nuo plačios galimybės nervintis, invertuoti, kaip sakoma ekonomistų terminologija. Tai nuostabus skaitytojas. Aš visą gyvenimą su juo kumščiavausi. Žinoma, jis netašytas. Nenori gilintis į tai, ką skaito. Siekia įžeisti rašytoją. Šūkčioti tarp eilučių įžeidimus. Ir beprasmiška jam įrodinėti, kad autorius po kelių eilučių išsako visai kitą mintį nei tą, kurią per savo kvailumą šis turėjo galvoje. Jis negali nė trupučio nusiraminti, neleidžia rašytojui žaisti savo žaidimo, neduoda laiko išsakyti to, ko pats nė neįtaria. Šis irzlus skaitytojas skaityti eina kaip į medžioklę džiunglėse ir, kad ir kas būtų, būtinai nori parvilkti kruvinus rašytojo vidurius.

Na gerai, pakaks, visų pirma reikia žvelgti į tapytojo darbų *visumą*. Ne į atskirus kūrinius. Dar ne laikas apibrėžti jų stilių, kilmę ir pokyčius. Kalbame apie elementarų, bet reikšmingą dalyką: reikia surinkti visas temas, kurias menininkas yra tapęs, ir ypač tas *temas, kurių netapė*. Už daugelį pastarųjų tapytojas nėra atsakingas asmeniškai. Jis „savo meto žmogus", ir gyvenamasis laikas lėmė, kad jis jų atsisakė. O iš tų temų, kurias gyvenamasis laikas leido, kiekvienas menininkas rinkdavosi – artimas sau telkdavo, kitų atsisakydavo, – ir tai leidžia atsakyti į klausimą, būtiną užduoti kiekvienam kūrėjui: kaip jis žvelgė į savo darbą, ką jam reiškė „būti tapytoju"? Kartoju, tai nėra siekimas išskirti tapybinį menininko stilių. Tapytojo stilius gimsta kaip augalas žemėje priklausomai nuo tapy-

tojo požiūrio į savo pašaukimą[4]. Velázquezas, pavyzdžiui, niekada, išskyrus paauglystę, nelaikė tapymo darbu. Dėl to jis nepriiminėjo užsakymų ir netapė to, ką tapė kiti jo meto kūrėjai. Kad ši mintis tvirtai įstrigtų į mūsų protus, pakanka prisiminti *visos* jo kūrybos turinį: Velázquezas neturėjo tapytojo pašaukimo. Stulbinantis, bet neabejotinas dalykas. Priešingai, ši mintis iš karto paaiškina mums kai kuriuos bendrus jo kūrybos bruožus, tokius kaip negausus kūrybinis palikimas, įprastinių laikotarpio temų nebuvimas arba pastarųjų inversija[5], nemaža neužbaigtų paveikslų ir daugelis kitų svarbių dalykų, kuriems išdėstyti prireiktų plačių paaiškinimų.

Goyos atvejis visiškai priešingas. Jis tapė visas įmanomas dieviškas, žmogiškas, velniškas ir fantastines temas. Jam būdinga tai, kad jis neatsisakė nė vienos temos: pradedant religiniu, alegoriniu ir „perspektyvos" paveikslu (San Antonio de la Florida) ir baigiant anekdotiniu raižiniu ir karikatūra. Ne kartą klausiau savęs, ar tik šis universalus, visa apimantis Goyos kūrybos pobūdis nebuvo viena iš priežasčių, kad tyrinėtojų pastangos apibrėžti organišką jo vienovę buvo paralyžiuotos.

Ką reiškia šie be galo, be krašto platūs nasrai, kuriais Goya ryte ryja temų potvynį? Man atrodo, tai reiškia keletą dalykų. Visų pirma, Goya jautėsi galįs nutapyti viską, bet tai nereiškia, kad taip ir buvo. Beveik visų religinių jo paveikslų vulgarumas ir alegorijų banalumas rodo, kad nors Goya jautėsi galįs kurti tam tikrą paveikslų tipą, jo sąmonėje nebuvo vertingų interpretavimo idėjų nei, kita vertus, asmeninio ryšio

[4] Apie šį itin svarbų klausimą meno istorijoje paskaitykite mano knygos *Velázquezas* pirmą skyrių „Paveikslų atgimimas". Neturėdamas šalia reikiamos literatūros, neužbaigiau šios knygos. Laukiant jos pasirodymo spaudoje, galiu pasiūlyti kelis puslapius apie Velázquezą, išspausdintus jo reprodukcijų albumo prologe, išleistame *Iris-Verlag* leidykloje, Bernas, 1943.

[5] Tai atsitiko mitologijoms, kurias Velázquezas pavertė *antimitologijomis*, t. y. šiuolaikinėmis realistinėmis scenomis.

su tema. Kas gi įtakojo tokią akivaizdžią universalių sugebėjimų sąmonę? Mano nuomone, tai lėmė savybė, kurios jis turėjo su kaupu, kuriai teikė didžiulę reikšmę, kuria didžiavosi ir kurią beveik maniakiškai žarstė aplinkui – kone beribiai amatininkiški sugebėjimai ir praktika visose tapybos, raižymo ir piešimo technikose – tai, ką galima būtų vadinti „amatininkiškumu“. Visą gyvenimą jis siekė įgyti ir valdyti įvairiausias dvimates erdvės išraiškos priemones, įžvelgiamas horizonte. Dar daugiau: visada išliko originalus. Jo freskos yra niekur nematyta temperos ir freskos kombinacija. Jo graviūros – oforto, poliravimo ir akvatintos junginys. Senefelderiui išradus litografiją, po keleto metų Goya, senukas, jau kūrė litografijas. Jo paveikslai buvo tapomi tiek įprastiniais, tiek savos gamybos teptukais, mentelėmis, peiliais, kempinėmis. Greičiausiai jis turėjo ir kitų „dirbtuvės paslapčių“, kurių nepastebėjo jo amžininkai, visiški tapybos neišmanėliai ir išsiblaškėliai, nematę, kas dedasi jiems prieš akis, apsėsti troškimo reformuoti pasaulį, ir dėl to mes jų niekada nesužinosime.

Čia gali kilti įtarimas, kad Goya laikė savąjį tapytojo darbą aukščiausiu amatu, o pats jautėsi esąs savo darbo žinovas, ir nieko daugiau. Kalbant apie Goyą, reikėtų laikytis to „menininko“ apibrėžimo, kurį įdiegė romantizmo amžius. Jis nedarė nieko ypatingo. Pradedant XVII a. pabaiga viešas tapytojų vertinimas pradėjo menkėti – kalbu apie Italiją, kuri iki 1800 metų diktavo normas visam Europos menui. Salvatore Rosa (1615–1673) socialinėje plotmėje buvo prilyginamas princui, kaip, beje, ir Rubensas, o jau nuo 1680 metų tapytojai socialinėje hierarchijoje pradėjo smukti. Šį procesą neišvengiamai lydėjo asmeninis tapytojų degradavimas, iš menininkų jie pavirto amatininkais, jei norite – amatininkų aristokratija, padidėjo „menininko“ nekultūra, mentalitetas mažai besiskyrė nuo darbininko mentaliteto. Goyos laiškai yra medžio raižytojo laiškai[6].

[6] Europos tapybos istorijai trūksta studijų apie menininko socialinį statusą įvairiose epochose. Knygoje *Velázquezas* bandžiau padaryti kai kurias išvadas apie laikotarpį tarp 1550 ir 1650 metų.

Antras dalykas, kurį mums atskleidžia Goyos kūrybos temų universalumas, yra jau minėtas požiūris, tik iš priešingos pusės. Goya neturi tiesioginio ir asmeninio ryšio su savo temomis didžiąją gyvenimo dalį. Tai, kad antroje gyvenimo pusėje jam gimsta asmeniškiausios inspiracijos, beveik maniakiškas polinkis temoms, kurių niekas neužsakinėjo ir kurios teikė jam pasitenkinimą, tik pabrėžia anksčiau išsakytos minties teisingumą. Jei filologas patikslintų, ką Goyai reiškė žodis *capricho**, dažnai vartojamas jo korespondencijoje, darbų pavadinimuose ir dokumentuose, atrastume, kad tai reiškė viską, ką tapytojas kūrė savo malonumui, t. y. ne darbe. Vertė, kurią vėliau įgijo Goyos „kaprizai", neturėtų dezorientuoti mūsų dėl pamatinės jo būties struktūros, dėl to, ką reiškė jam įvairūs dalykai – tarp jų ir darbas.

Nežinau, ar yra kas nors pastebėjęs tą įdomų ir neramų Goyos veiklos pobūdį, aiškiai atsiskleidžiantį jo darbuose. Pavadinčiau tai stebinančiu atstumu tarp asmenybės, meninės asmenybės, ir temos. Nesakau, kad tarp paveikslo, tačiau būtent tarp temos ir menininko. Interpretuojami objektai – daiktai ir žmonės – nė kiek tiesiogiai jo nedomina, iš jo nesklinda jiems nė menkiausia žmogiška šiluma. Jie yra kažkur toli, interpretuojami atsargiai, vieni dėmesingai, kiti visai atsainiai. Paveiksluose, kuriuos jis tapė *motu proprio***, – bepročių namų, išplaktųjų, karnavalų, ešafotų, sušaudymų, laivų katastrofų, panikos temomis – jo interesas yra iškreiptas. Šias temas ji tapė *todėl*, kad tai buvo nežmoniškos temos.

Šis žmogiškos simpatijos nejautimas tapomoms būtybėms yra viena iš Goyos stiliaus priežasčių. Daugelis tyrinėtojų jau yra pastebėję, kad įžengdamos į Goyos kompozicijas žmogiškos būtybės *ipso facto**** tampa marionetėmis, puikiausiai pakeičiamomis kitomis. Veidai jau nebe veidai, tai kaukės. Ta pati priežastis lemia ir kitą jo paveikslų ypatybę, teisingai pastebėtą Mayerio: paveiksluose nėra pagrindinių veikėjų.

* Kaprizas, užgaida (*isp.*).

** Savo noru (*lot.*).

*** Iš karto (*lot.*).

Viskas juose yra sujungta, sulyginta ir paversta gryna kompozicija. Pagrindinis veikėjas yra pats paveikslas.

Varginamai nuobodžiai vis kalbama apie Goyos impulsyvumą ir žmogišką tapybos šilumą, tačiau aš nematau nieko panašaus nė viename jo darbe. Su keistu įkarščiu bandoma pristatyti Goyą kaip ispano prototipą, iš anksto įspraudžiant jį į ispaniškumo rėmus, suvokiamus labai tendencingai ir vaikiškai. Taip jis buvo sufalsifikuotas porą kartų. Goyos tapytų paviršių blizgesys, švytėjimas, paverčiantis juos šviesos ir spalvos brangakmeniais, tarsi apsvaiginantis mūsų regėjimą, visiškai nereiškia impulsyvumo ar emocinės šilumos. Juvelyras neturi kuo žavėtis. Formų skaidymas, lasiruotų sluoksnių atsisakymas, potėpio vienovė, būdingi paskutiniajai jo epochai, pasirodo – koks sutapimas! – tuo pačiu metu visoje Europoje, pradedant Anglija. Tai – „laisva maniera", kuri vyravo visą XIX amžių.

Labai plati Goyos temų tesitūra nereiškia jo inspiracijų gausos ar entuziazmo visų temų atžvilgiu. Priešingai, tai rodo, kad Goya, kaip ir kiekvienas to meto ispanų tapytojas, laikė savo užsiėmimą tarnyba ir kasdieniu darbu, kai privaloma atlikti visus pavestus užsakymus. Niekas taip netrukdo suprasti Goyą kaip manymas, kad Goya laikė tapybą „genialia" veikla. Meninė jo figūra mums įdomi tuo, kad kartais, ir ypač antroje gyvenimo pusėje, jo darbo kasdienybė patyrė keistus vulkaninius išsiveržimus, t. y. „kaprizus", kurie kitame amžiuje buvo pavadinti „genialiais"[7].

Goyos tapyboje ir tapyboje apskritai užgimsta romantizmas, kupinas konvulsyvaus veržlumo ir paslaptingų bei „demoniškų" potencijų, kurios ilgai glūdėjo požeminiame žmogaus pasaulyje.

[7] Mes suprantame menininko sąvoką taip, kaip ją įdiegė romantizmas, ji kyla iš Kanto ir anglų „genijaus" idėjos, įsitvirtinusios Herderio ir Goethe's filosofijoje ir pasiekusios kraštutinumą Chateaubriand'o ir vėlesnių kartų romantikų filosofijoje. Goyos šlovė yra romantizmo vaisius.

V

Goya ir liaudiškumas

Goya gimė Aragono provincijos kaime, kuris buvo kaimas tikrąja to žodžio prasme. Jis negavo jokio pradinio išsilavinimo. Su menu susipažino Saragosoje, kur gyveno su panašios kilmės bičiuliais. Ispanijoje tuo metu nebuvo tapytojų, kurie būtų išėję gerą mokyklą. Goyos išsimokslinimas buvo paviršutiniškas, jis nebuvo tikras dėl savo sugebėjimų ir dėl to beveik visada jautėsi nejaukiai: neraštingas didysis tapytojas. Jis buvo šiurkštaus, impulsyvaus, „netašyto" charakterio ir nesugebėdavo laiku įjungti stabdžių, vadinamų „geru išsilavinimu". Tačiau visa tai neleidžia kurti legendų apie nežabotus menininko nuotykius. Jis daro tą patį, ką ir kiti jauni to meto tapytojai: nori susirasti lėšų kelionei į Romą. Pirmieji jo darbai Saragosos bažnyčiose rodo jį išmanius savo amatą, buvus gabų, bet neragavusį studijų ir, deja, neturintį ką pasakyti. Jo menas gyveno be didelių nukrypimų nuo to meto formų, jau sustabarėjusių, ir jį kartais išjudindavo tik dekoratyvinis vėjas, vardu Tiepolo.

Reikia pabrėžti, kad Goyos vystymasis buvo labai lėtas. Jo galvoje nebuvo aiškumo. Kai 1775 metais atvyko į Madridą ir pradėjo tapyti kartonus tapiserijoms, dar nebuvo nutapęs nieko, kas bent iš tolo *būtų* Goya.

Goya visada pristatomas kaip žmogus, kuriantis iš savo paslaptingos niūrios vienatvės gelmių, nuolat trykštančių versmingais žemės šaltiniais. Tačiau man knieti paklausti meno istorikus, ar tai tikrai tiesa. „Amžini" juodieji paveikslai, kai kurios graviūrų serijos bei paskutiniųjų dvidešimties ilgo gyvenimo metų kūryba neleidžia mums galvoti, kad jis kaip tapytojas ir kaip žmogus gyveno paprasčiausią eilinį gyvenimą. Galvodamas apie jo atvykimą į Madridą ir darbą dirbtuvėje vadovaujant Mengsui, aš matau visai kito pobūdžio temperamentą.

„Kartonuose" pradėjo reikštis tas Goya, kuris galėjo ir turėjo būti. Tai atsitiko tada, kai jis pirmą kartą savo gyvenime pajuto

homogeninės aplinkos – karaliaus dvaro bei ypač rūmininkų daromą spaudimą. Tapiserijos skirtos karaliaus rūmams, manufaktūra priklausė karaliui, jai vadovavo rūmų tapytojas. Ir čia netašytas galiūnas iš Fuendetodos ir Saragosos pradėjo savo kelią; dar daugiau: čia kilo asmeninis jo įkvėpimas. Po keturiolikos metų, 1790-aisiais, jis užmezgė ryšius su aristokratine visuomene ir žymiausiais to meto intelektualais. Tai buvo dar kita aplinka, kurioje dominavo kiti interesai ir kilo „naujos idėjos". Čia stebime naują Goyos užgimimą, išsijudina pasyviai jame glūdėjusios galimybės. Kai dar po penkiolikos metų Ispaniją pasiekė Prancūzijos revoliucijos atgarsiai, Goya atsidūrė trečioje aplinkoje ir, nepaisydamas savo amžiaus bei apkurtimo, reagavo į tai naujais vidiniais išsiliejimais. Visa tai leidžia mums įsivaizduoti jį kaip itin aplinkai jautrų žmogų, kurį charakterologai ir ypač psichiatrai pavadintų „sintoniku". Tai patvirtina ir somatinė Goyos figūra.

Sakydami, kad „kartonuose" iškyla tikrasis Goya, turėtume vis dėlto patikslinti, kas būtent iškyla. Mūsų tapytojo interpretavimo netikslumai kyla iš grubios klaidos, kuri buvo padaryta vertinant pirminį jo kūrybos momentą. Laimei, neseniai mūsų tyrinėtojai šią klaidą ištaisė. Aš kalbu apie tapiserijų temas. Kai kuriose vaizduojamos liaudiško ar pusiau liaudiško ispanų gyvenimo scenos. Dėl nedovanotino nežinojimo buvo manoma, kad liaudiškas temų charakteris buvo pasirinktas paties Goyos. Po to plačiai pasklido idėja, kad Goya buvo liaudiškumo entuziastas, gyvenęs kartu su Madrido lėbautojais ir mergiotėmis, toreadorais ir pagyrūnais. Dabar jau žinome, kad iš viršaus Goyai buvo nurodytos ne tik liaudiškų papročių temos, bet ir daugelis kitų temų. Jei išskirtiniais atvejais atsitikdavo priešingai, Goya su pavyzdiniu kruopštumu pažymėdavo įteikimo dokumente: „Tai mano sukurta".

Tariamą Goyos liaudiškumą galėtume paaiškinti keliomis priežastimis. Pirma, nuo XVIII a. pradžios karališkieji tapytojai užsieniečiai – Houasse'as, Paret, Tiepolo sūnūs –

nuolat tapė liaudiškas scenas. Antra, anuo metu tai vyko visoje Europoje. Trečia, „liaudiškumas" buvo vienas iš giliausių kontinentinės tapybos šaltinių pradedant XVI a. paskutiniuoju trečdaliu. Italijoje tai pradėjo Caravaggio. Jo įtaką patyrė ir Velázquezas. Tad liaudies papročių tapymas 1775 metais nereiškė nieko ypatinga. Tačiau esama kai ko svarbesnio. Ketvirta, XVIII a. Ispanijoje išryškėjo keisčiausias reiškinys, nesusiformavęs jokioje kitoje šalyje. Entuziastingas polinkis į liaudiškumą ne tik tapyboje, bet ir kasdienio gyvenimo normose apėmė aukštuosius sluoksnius. Galima sakyti, kad, be visuotinio domėjimosi ir filantropinės simpatijos liaudiškumui, Ispanijoje kilo audringas judėjimas, kurį pavadinčiau „plebėjizmu". Nesišvaistau žodžiais. Lingvistikoje šis terminas turi labai aiškią reikšmę. Kiekvienoje kalboje dažnai lygia greta egzistuoja dvi to paties žodžio formos, arba du skirtingi žodžiai, reiškiantys tą patį, vienas jų yra literatūrinis, o kitas vartojamas gyvoje kasdienėje šnekoje. Todėl visuomenės tendencija pirmenybę skirti ne eruditų ar literatūrinei kalbai, o liaudies šnekai lingvistikoje vadinama „plebėjizmu". Atitinkama jo dozė yra normali kiekvienoje kalboje, nes suteikia jai sodrumo, gyvumo ir šmaikštumo.

Dabar įsivaizduokite šią verbalinių formų tendenciją aprangoje, šokiuose, dainose, gestuose ir „plebso" pasilinksminimuose. Čia jau persikeliame iš lingvistikos į mūsų tautos istoriją. Energingiausiu XVIII a. antros pusės ispanų gyvenimo stūmokliu tapo šis liepsningas ir neregėtas, išties beprotiškas žavėjimasis liaudies gyvenimą imituojančiu žaidimu, vadinamu „plebėjizmu", kuris paliko mūsų istorijoje ryškų pėdsaką. Negaliu suprasti, kaip šis fenomenas iki šiol nebuvo pastebėtas ir apibrėžtas, nes jo paplitimas ir dinamiškumas buvo neišmatuojami, o pasekmės jaučiamos iki pat mūsų amžiaus pradžios – mano karta dar išgyveno jas paauglystėje, – todėl manau, kad nė vienos tautos istorijoje nebuvo atsitikę nieko panašaus. Visuose kraštuose buvo kaip tik priešingai: žemesnieji visuomenės sluoksniai orientavosi į

aristokratijos gyvenimo normas ir stengėsi jas mėgdžioti. Šios normos inversija buvo tikriausias absurdas. Deja, jis tapo daugelio ispanų kartų gyvenimo pagrindu. Prastuomenė gyveno savo susikurtose vitalinėse formose, žavėdamasi savimi su neapsakomu pasitenkinimu, nežvilgčiodama į aristokratų įpročius kaip siektinus. Aukštesnieji sluoksniai savo ruožtu buvo patenkinti tik tada, kai atsisakydavo savo manierų ir persisotindavo plebėjizmu. Neperdedu: XVIII a. plebėjizmas mūsų pirmtakams buvo metodas laimei pasiekti.

Pagalvokite, kiek Ispanijoje turėjo nutikti neeilinių ir ypatingų įvykių nuo XVII a. pabaigos, kad po pusės amžiaus susiformuotų toks unikalus ir neregėtas reiškinys. Tačiau to nepastebėjo trumparegiai istorikai.

Nenustatinėdami šio reiškinio kilmės, apibrėžkime tris pagrindines jo veikimo sritis. Pirmajai priskiriama Madrido bei kai kurių Andalūzijos miestų plebėjų rūbai ir papuošalai. Iš to neišvengiamai seka veiksmų ir pozų, gestų, kūno judesių linijų ir melodijos repertuaras, būdas tarti žodžius, posakius ir balsius.

Sunku nustatyti, iki kokios ribos nusmuko ispanų aristokratija antroje XVII a. pusėje. „Nėra galvų“, – rašė viename oficialiame dokumente pats grafas hercogas, ir tą patį pakartojo Pilypas IV, kai atsisveikinęs su juo perėmė valdžią į savo rankas. Paskaitykite to meto „Jėzuitų laiškus“ ir nustebsite, kaip aiškiai tuometiniai ispanai suvokė savo kilmingųjų menkavertiškumą[8]. Aristokratija buvo praradusi bet kokią kūrimo galią. Ji ne tik kad nesugebėjo dalyvauti politikoje, administracijoje ir karo reikaluose, bet ir atnaujinti ar bent gracingai išlaikyti kasdienės egzistencijos formų. Ji nebeatliko pagrindinės aristokratijos funkcijos: rodyti pavyzdį. Dėl to liaudis jautėsi beglobė ir palikta, be aukštuomenės modelių, įtaigos ir pamokymų. Tada pasireiškė keistas mūsų prastuomenės sugebėjimas *fare da se*: gyventi dėl savęs ir iš savęs, misti savo sultimis ir intencijomis. Vadinu šį suge-

[8] Žr. *Šventųjų Jėzuitų tėvų laiškai apie karalystės įvykius. 1634–1648 m.* 7 tomai. Madridas, 1861–1865.

bėjimą „keistu", nes daug rečiau jis pasireiškė tose tautose, iš kurių to būtų buvę galima tikėtis. Nuo 1670 metų ispanų „plebsas" pradėjo gyventi atsigręžęs pats į save. Užuot ieškojęs naujų formų, jis lavino ir po truputį stilizavo savo tradicines formas[9]. Šito spontaniško, painaus kasdienio darbo rezultatas – per pastaruosius du šimtus metų susiformavęs ispanų liaudies pozų ir gestų repertuaras. To repertuaro pobūdis paverčia jį unikaliu: spontaniški veiksmai ir judesiai, būdingi viskam, kas liaudiška, čia jau yra stilizuoti. Naudoti juos tai nereiškė paprasčiausiai gyventi, bet gyventi turint „formą", stilių. Mūsų liaudis susikūrė lyg ir antrą prigimtį, prisotintą estetinių verčių. Šis linijų ir ritmų rinkinys sukūrė turtingą žodyną, vertingą pagrindą, iš kurio kilo liaudies menai. Tai buvo jau antra apmąstyta stilizacija, kuri tarytum apvainikavo pirmąją judesių, gestikuliacijos ir kalbos stilizaciją. Tai patvirtina kiti du milžiniški pasireiškimai „plebėjiško" judėjimo, kuris apie 1750 metus užtvindė beveik visą Ispaniją. Kalbu apie didingiausius to amžiaus mūsų liaudies meno reiškinius: bulių kovas ir teatrą.

Tai, ką vadiname koridomis šiandien, mažai ką turi bendro su senąja bulių švenčių tradicija, kurioje dalyvavo aristokratija. Mano minėtuoju laikotarpiu – paskutiniaisiais XVII a. metais, kai ispanų liaudis nusprendė gyventi pati iš savęs, dokumentuose ir raštuose dažnai susiduriame su žodžiu „toreadoras", kuriuo vadinami paprasti žmonės, gan menko profesionalumo grupėse keliavę po gyvenvietes ir kaimus. Tai dar nebuvo „korida" griežtai surežisuoto spektaklio prasme, kai renginys atitinka menines taisykles ir estetines normas. Ji vystėsi lėtai: tai užtruko apie pusę šimtmečio. Galima sakyti, kad maždaug apie 1740 metus ši šventė subrendo kaip meno kūrinys. Proceso lėtumas ir priežastys, kodėl populiarus liaudiškas žaidimas su buliais įgijo meninę raišką, yra plačios temos, kurioms prireiktų ilgo aiškinimo. Ketvirtoje amžiaus dekadoje pasirodė pirmosios organizuotos

[9] Kartais būdavo perimami ir aristokratiški įpročiai, bet jie visada būdavo stilingai perdirbami.

„kvadriljos“, per kurias bulius būdavo paleidžiamas iš tvarto ir kasdien atliekant vis tikslesnius specialius ritualus grąžinamas į aptvarus nukautas „pagal formą“. Tai sukėlė stulbinantį ir pritrenkiantį efektą visoje Ispanijoje. Po keleto metų šalies ministrai jau reiškė susirūpinimą ta beprotybe, kurią šis renginys sukeldavo visuose socialiniuose sluoksniuose. Yra išlikęs didžiojo gubernatoriaus Campillo pasisakymas, kuriame jis išreiškia neviltį, kad Saragosoje paprasti žmonės užstato marškinius.už bilietą į koridą. Mažai kas per visą istoriją taip jaudino ir teikė laimės mūsų tautai kaip aptariama šventė amžiaus vidury. Turtingi ir vargšai, vyrai ir moterys skyrė didžiąją savo dienos dalį pasiruošti koridai, dalyvauti joje ir aptarti ją bei savo herojus. Visi buvo kaip apsėsti. Nepamirškime, kad pats bulių spektaklis tebuvo fasadas ar laikinas pasirodymas, už kurio slypėjo visas pasaulis, pradedant ganyklomis, kuriose ganėsi šaunūs gyvuliai, ir baigiant vyninėmis bei tavernomis, kuriose rinkdavosi toreadorai ir jų gerbėjai[10].

Ne mažesnį entuziazmą tais laikais kėlė ir teatras. Nesuprantu, kodėl nebuvo pripažintas toks reikšmingas faktas, kad laikotarpiu tarp 1760 ir 1800 metų ispanai užvis labiausiai mėgo teatrą? Jei klystu, tegu mane pataiso, bet jei iš tiesų yra taip, tai istorikams vertėtų nuodugniai ištirti ir apibrėžti šį ypatingos svarbos faktą. Būtent tada, – o ne XVII amžiuje, – teatras tapo visuotine palaima, gyvenimo dalimi, įsiskverbiančia iki sielos gelmių. Tačiau dramaturgai tais laikais buvo tokie pat nereikšmingi kaip ir tapytojai. Mokslinių, literatūrinių ir meninių talentų trūkumas Ispanijoje nuo 1680 metų buvo pasibaisėtinas, galima sakyti, net patologinis reiškinys. Tūkstančius kartų buvo statomos mūsų seno-

[10] Don José de Campillo y Cosío buvo Pilypo V ministras. Kadangi rašau ne namuose [o Lisabonoje], neturiu po ranka datos ir citatos, kurią prieš daugelį metų išsirašiau iš to pasisakymo. Tačiau Campillo mirė 1743 metais, todėl beveik neabejotina, kad memuarai buvo parašyti prieš metus. Laikau šią datą tauromachijos istorijos „klestėjimo epochos“ pradžia.

jo barokinio teatro komedijos. Prie jų prisidėjo nemažai naujų liaudiškos kilmės teatro žanrų – sainetės, chakaros*, tonadiljos – ir karaliaus dvare užgimę ir suliaudiškėję žanrai, tokie kaip sarsuelos. Šie nauji žanrai neturėjo jokios literatūrinės vertės; dar daugiau – jie į tai ir nepretendavo. Kaip tuomet paaiškinti tą faktą, kad ispanų teatras tuo metu išgyveno geriausius savo laikus? Tie, kurie turi paviršutinišką ir vaikišką visuotinės teatro istorijos idėją ir atsukę faktams nugarą *ad libitum*** mano, kad teatras pirmiausia yra literatūrinis žanras, negali to suprasti, ir dėl to, kad šie laikai nebuvo turtingi dramaturgų, jie aklai nenori pripažinti, kad tai buvo kulminacinis mūsų teatro etapas. Tačiau žinant, kad apskritai teatras gyvas pirmiausia aktorėmis, aktoriais bei scena ir tik paskui dramaturginiais poetais, viskas tampa aišku. Mūsų aptariamas ispanų teatro etapas yra ryškiausias ir tarsi karikatūriškas to pavyzdys. Pradedant 1760 metais šalia barokinio teatro riebios archajiškos dėmės ir gausybės priekvailių autorių, užplūdusių sceną, radosi daugybė genialių artisčių ir talentingų artistų. Vieni ir kiti, išskyrus retas išimtis, buvo plebėjiškos kilmės. Aktorės buvo vienu metu skaitovės, dainininkės ir šokėjos. Artisčių ir artistų kūryba be jokių pertrūkių vyravo scenoje nuo 1760 metų iki XIX a. pradžios. Be to, aktorės turėjo puikius fizinius duomenis ir kaip niekad iki tol reprezentavo tikrą ispaniškąjį moteriškumą. Niekas nebuvo jų mokęs gracijos, kuri pulsuote pulsavo ir žavėjo visus aplinkinius. Jos pavertė sceną trišakiu tautos gyvenimo nervu. Jų populiarumas buvo beribis. Visi domėjosi, svarstė ir diskutavo ne tik apie sceninę jų vaidybą, bet ir apie intymiausias asmeninio gyvenimo detales. Šių žavingų būtybių asmenybės veržėsi už scenos ribų ir švietė Madrido gatvėse, alėjose ir šventėse. Kilmingi turtuoliai neišvengdavo jų kerų – pavyzdžiui, Maria Ladvenant sužavėjo Veragvos hercogą, – hercogienės apgaubdavo jas savo

* Chakara – linksmas vaidinimas, kuriame pasakojami lengvabūdiško gyvenimo nuotykiai.

** Savavališkai, pasirinktinai, pagal pageidavimą (*lot.*).

rūpesčiu, paprasti žmonės buvo pasiruošę kumščiais įrodyti savo dievinamų aktorių pranašumą. Aktoriai vyrai kėlė mažesnes aistras. Vis dėlto ne vienam jų teko atsisveikinti su scena kilmingų damų aistrai peržengus visas ribas[11].

Kaip minėjau, nepaprastai ryškus aktorių pranašumas, nustelbęs autorius, buvo tiesiog karikatūriškas. Vaidybos kokybė nebuvo svarbi, nes publiką labiausiai domino ne profesiniai aktorių sugebėjimai, o jų asmenybės. Tai sukėlė netikėtą inversiją: autoriai pradėjo kurti *personažus* atskiriems *aktoriams*. Taip darė ir žymusis Don Ramónas de la Cruzas, viešpatavęs teatruose dvidešimt metų. Šis dramaturgas – sukūręs nesuskaičiuojamą daugybę sainečių, sarsuelų, loa*, tonadiljų, chakarų ir išvertęs prancūziškų ir itališkų tragedijų „prancūziškajai grupei" – yra puikus istorikų apsirikimo pavyzdys. Garsiosios jo sainetės literatūrine prasme yra šiek tiek daugiau nei niekalas, nes jos ir *nepretendavo būti kokybišku poetiniu kūriniu*. Visas jų tikslas ir vertė turėjo būti panašūs į šiuolaikinius filmų scenarijus: tai yra drobė, kurioje aktorės ir aktoriai gali sublizgėti savo privalumais. Todėl histrionai patys kūrė savo personažus. Prancūziškajai grupei tai kėlė ypač didelį nepasitenkinimą. Samaniego sakė: „Galiausiai pavargę poetai perleido tarti žodžius aktorių lūpoms, ir Garrido Tadeo bei *Polonia* dainuoja mums apie savo meilę, troškimus, rūpesčius ir keistenybes"[12].

Pavyzdingumas, kurio trūko aristokratijai, spinduliavo nuo scenos. „Kas gali abejoti, – sako tas pats Samaniego, – kad šie teatro modeliai kalti dėl *machizmo*** beskonybės, ku-

[11] M. Ladvenant, kuri mirė labai jauna, laidotuvių diena sutapo su jėzuitų išvarymo diena. Amžininkai buvo nustebinti to, kad madridiečiai visiškai nereagavo į išvarymą, o skaudžiai išgyveno aktorės mirtį ir dalyvavo laidotuvėse.

* Loa – trumpas dramos kūrinys, skirtas garsiam asmeniui arba reikšmingam įvykiui.

[12] *El Censor*. Madridas, 1786. P. 441, cituota iš Cotarelo knygos *Don Ramónas de la Cruzas ir jo kūryba*. Madridas, 1899.

**Machizmas – nuo isp. žodžio *majo* – dabita, gražeiva, puošeiva.

rios juokdariškumas žymus net ryškiausių dvaro asmenybių rūbuose ir manierose?"[13]

Nebuvo kitos išeities, teko truputį užtrukti schemizuojant tą spalvingą plebėjizmo peizažą, kuris sudarė autentišką Madrido „kolektyvinę dvasią", kai Goya atvyko į sostinę ir rūmus. Dabar galėtume sužinoti, koks buvo Goya, norėjęs savo gyvenimo ir asmenybės esme paversti jam primetamą liaudiškumą. Žmogus yra toks padaras, kuris paprastai priešinasi nusistovėjusių normų sistemai, egzistuojančiai jo aplinkoje. Tačiau kad atsakymas į mūsų klausimą nebūtų klaidingas, turime paminėti dar vieną svarbų dalyką. Plebėjizmo mados perėmimas galėjo reikšti paprasčiausią „buvimą čia", kurį lengvai atrasdavo tie, kurie to ieškojo. Bet viskas vyko kiek kitaip.

Kartu su nedrumsčiama ramybe šioji XVIII a. pusė Ispanijoje pasižymėjo ypatingu aistringumu. Visi gyveno intensyviai ir entuziastingai, beveik kaip maniakai. Negana to, kad kasdien eidavo į koridą arba teatrą, ir kitą dienos dalį tik apie tai tešnekėdavo. Diskutuodavo ir ginčydavosi tiek, kad aistros įsiliepsnodavo visu kaitrumu. Ir tai buvo būdinga visiems socialiniams lygiams. Kai *Tirana* buvo oficialiai pakviesta dirbti iš Barselonos į Madrido teatrus, jos vyras neatsiuntė kostiumų ir papuošalų. Tada Albos hercogienė, jos rėmėja, aprūpino ją apranga. Iš karto po to Osunos hercogienė, rungtyniaujanti su Albos hercogiene, lygiai taip pat pasirūpino savo numylėtine Pepa Figueras, garsia sainečių atlikėja.

Kitos išeities nebuvo. Net ir nemėgstantiems liaudiškumo jis prasiskverbdavo pro visas egzistencijos poras. Iš to kilo įdomus reiškinys. Susiskaidžiusi į šias grupes, kurias suformavo skirtingos simpatijos plebėjiškam menui, Ispanija pasidalijo į dvi dalis: pirmąją sudarė tautos dauguma, apsemta, persunkta liaudiškumo, kupina entuziazmo; o

[13] Ibid. P. 438.

antrąją – kelios negausios grupės žmonių, bet labai aukšto lygio – kai kurie kilmingieji, mokslininkai, gubernatoriai ir administratoriai, auklėti remiantis prancūzų idėjomis ir skoniu, kuris dominavo visoje Europoje: jiems liaudiški Ispanijos papročiai atrodė gėdingi. Priešpriešа tarp abiejų grupuočių buvo didelė ir nepalenkiama. Iš tiesų ir vieni, ir kiti buvo iš dalies teisūs ir neteisūs. „Švietėjai" kovojo prieš machizmą, siekė, ir kartais jiems pavykdavo, atšaukti bulių kovas, įnirtingai puolė vargšą Don Ramóną de la Cruzą, kurio sainetės perpildė sceną prastuomenės *manieringumo*. Jau minėjau, kad tos sainetės beveik visada buvo kvailos kaip ir verstinės ar originalios tragedijos, kuriomis buvo bandoma jas pakeisti. Įdomiausia tai, kad „švietėjams" skelbiant pasisakymus, nukreiptus prieš „plebėjus", buvo gausiai naudojamas tas pats paprastų žmonių žodynas, ir tai rodo, kokią agresyvią jėgą turėjo plebėjizmas[14].

Karpijo grafas laiške La Solanos markizei, rigorizmo šalininkei, kurios nuostabų portretą nutapė Goya, rašo apie Albos hercogienę, kad ji „maloniai leidžia laiką dainuodama tiranas* ir pavydėdama gatvės gražuolėms".

Klestėjimo periodą ši tendencija pasiekė 1775 metais, kai jaunasis aragonietis atvyko į Madridą. Tais pačiais metais dvare pirmą kartą į kovą su buliais stojo Pedro Romero. Kitais metais prasidėjo garsioji jo konkurencija su *Costillaresu*, pirmoji didinga įkaitusioje toreadorų kovų istorijoje. Apie tą laiką savo šlovės viršūnę pasiekia neprilygstama tonadil-

[14] Manau, neverta dar kartą cituoti dviejų Jovellanoso satyrų, kurios patvirtina mano žodžius. Skaitydami jas dar kartą, atkreipkite dėmesį į žodyną, kurį galėtume pavadinti techniškai plebėjišku. Jovellanosas, kuris nekenčia koridų, kalba, lyg būtų koridų apžvalgininkas. Savo „Prisiminimuose apie liaudies renginius ir pasilinksminimus bei jų kilmę Ispanijoje" jis rašo: „Mūsų šokiai yra vargana nepadorių žemiausio sluoksnio šokių imitacija. Kitos tautos ant scenos šoka dievus ir nimfas, o mes – prasčiokus ir pasileidėles".

*Tirana – lėta trijų dalių ritmo ispanų liaudies daina.

jų atlikėja Polonia Rochel, *Cartuja, Caramba* ir 1780 metais prasideda dramatiškos *Tiranos* ir Pepos Figueras varžybos[15].

Kaip visa tai įtakojo Goyos gyvenimą ir kūrybą apie 1790 metus? Vienas iš vėlesnių jo laiškų, kuriame jis kalba apie savo ketinimą eiti į koridą, leidžia daryti išvadą, kad jis ten lankydavosi kaip ir bet kuris Madrido gyventojas[16]. Šiuo laikotarpiu jis nenutapė nė vieno toreadoro nei koridos, išskyrus vienintelį kartoną „Jautukas", kuriame vaizduojama ne korida, tik paprasčiausias buliukas, kokių buvo pilna visuose kaimuose. Darbas atliktas grynai dekoratyvine intencija, ir jei kam nors knieti įvardyti jį kaip duoklę koridų madai ir centrinėje figūroje įžvelgiamas jo autoportretas, tai galiu pasakyti, kad tuo laiku Goya buvo visiškas *re taurina** diletantas. Taip pat nežinomi jokie jo ryšiai su scenos žmonėmis. 1790 metų pabaigoje jis siunčia savo draugui Zapaterui keletą tiranų ir segidiljų. „Su kokiu malonumu jų klausysi, – rašo dailininkas. – Aš jų dar negirdėjau ir tikriausiai niekada neišgirsiu, nes nebevaikštau į tas vietas, kur galėčiau jų pasiklausyti, mat nusprendžiau laikytis tam tikros idėjos ir išsaugoti išdidumą, kurį privalo turėti kiekvienas žmogus, nors tuo, gali manimi patikėti, nesu labai patenkintas".

Man šis tekstas atrodo svarbiausias iš visų žinių, kurias Goya yra palikęs apie save. Patyrinėkime, ką šie žodžiai mums pasako ir ką galime perskaityti tarp eilučių. Pirmiausia, Goya natūraliai pasiūlo savo draugui Zapaterui, ramiam provincialui, su malonumu pasiklausyti kupletų, kurie, matyt, buvo neseniai sukurti ir madingi. Tai reiškia, kad provincija

[15] „Juokitės, – rašo Iriarte savo draugui, – iš glukininkų, piksininkų ir luljininkų ginčų. Čia vieni kitus suės kostiljarininkai ir romerininkai. Apie tai tik ir tekalbama pradedant puošniais prieangiais, baigiant prasčiausiomis lūšnomis, nuo rytinės maldos iki naktinės kepuraitės. Gerbėjų įkarštis spektaklių metu perauga į muštynes, ir greitai vietoj bulių varžysis tikri atletai". (Cotarelo. *Iriarte ir jo epocha*. Madridas, 1897. P. 237.)

[16] 1778 metais rašytame laiške Zapaterui, kuris buvo kostiljarininkas, jis sako esąs Pedro Romero šalininkas.

* Bulių kovos meno (*lot.*).

sekė koja kojon Madrido prastuomenės „manieromis“. Antra, Goya, išgyvenęs Madride penkiolika metų, kaip ir visi vietiniai gyventojai ėjo klausytis dainų tose vietose, kur koncentravosi machizmas. Jis nekalba apie teatrą, kuriame nesilankyti jokių priežasčių nebuvo. Šiaip ar taip, tai yra maksimalus duomuo, įrodantis jo simpatiją liaudiškumui, bet šis maksimalus duomuo yra išskirtinai minimalus[17]. Tai yra visos žinios apie tariamai linksmą Goyos gyvenimą, nepalikusį jokios žymės nei anekdotuose, nei jo ateities kūryboje. Trečia, Goya šiuo pasisakymu mums paliudija jo asmens ir gyvenimo būdo pokytį, įvykusį iki to laiko. Dabar Goya „turi idėją“, įpareigojančią jį „laikytis išdidžiai“, ir šis išdidumas yra „būtinas žmogui“. Kas gi tai? Kas nutiko Aragono galiūnui, sulaukusiam keturiasdešimties metų?

Žinoma, kalbama apie pasikeitimą. Bet koks tas pokytis?

Aš įsivaizduoju šiuos lemtingus penkiolika Goyos gyvenimo metų taip.

Dailininkas, būdamas dvidešimt devynerių, įsikuria Madride apie 1775-uosius. Iki to laiko gyveno Saragosoje ir Italijoje paprasčiausią meno amatininko gyvenimą. Italijoje jis matė tai, ką matydavo kiekvienas jaunas to meto tapytojas. Šis kontaktas su italų menu nėra originalus. San Francisco el Grande bažnyčioje esančiame paveiksle, tapytame 1781 metais, matome tik apgailėtiną užuominą į meninę Romos tradiciją. Į Madridą Goya atvyksta be jokių kūrybinių sumanymų, neturėdamas jokio įkvėpimo, paprasčiausiai norėdamas dirbti ir pragyventi iš savo amato. Madride jis leidžia pilkas kasdienybės dienas; pažįstamų ratą sudaro tik bendradarbiai, nepasižymintys nei meniniais sugebėjimais, nei padorumu. Iki 1783 metų jis yra sukūręs freskas Pilar bažnyčioje bei šv. Bernardino paveikslą San Francisco el Grande bažnyčioje ir ruošia kartonus karaliaus fabriko tapiserijoms. Tuo metu negauna jokių papildomų užsakymų. Kilmingi ponai

[17] Jei norite, pridėkite du ankstesnius laiškus kitam draugui iš Saragosos, kuriam jis rekomendavo dainininką Paco Trigo.

pageidauja būti tapomi Mengso, Wertmüllerio ir kitų užsieniečių. O Goya buvo iš žemiausio karaliaus dvaro tapytojų sluoksnio. Tai vienintelis taškas, kuriame jo gyvenimo liečiamoji susidūrė su socialine grupe. Kurti sąstingio metai. Goya nelengvai įsijungė į savitą Madrido šurmulį. Šiame amžiuje, kai užmezgama daugiausia pažinčių, kurios paprastai tampa ilgalaikės ir malonios, jis su niekuo nesuartėjo. Priešingai nei sakoma, jis neturėjo draugų tarp koridų mėgėjų, neįsimylėjo jokios aktorės. Buvo tik amatininkas, kasdien vykdantis savo užduotį. Jį jaudino tik avanso dydis algalapyje ir kova dėl vietos aukštesniuose sluoksniuose. 1783 metais jam galiausiai pavyko gauti užsakymą nutapyti Floridablancos portretą. Iliuzijos, kurios jam kilo priartėjus prie ministro, atskleidžia mums ankstesnių gyvenimo metų beviltiškumą. Tačiau Floridablanca jo lūkesčių nepateisino ir atsainiai pasižiūrėjo į protekciją.

Vis dėlto, nors ir lėtai, Goyos kartonai pradėjo garsinti jo vardą. Juo susidomėjo tokie architektai kaip Sabatini, Villanueva, Ventura Rodriguezas. Pastarasis suteikė jam galimybę nutapyti infantą Don Luisą, ir jis tais pačiais metais išvyko į Arenas de San Pedro. Kiek vėliau Goya pradėjo tapyti kitus žymius žmones, vieną pirmųjų – architektą Venturą Rodriguezą. Šie portretai tapo palankiu vėju, užnešusiu Goyą ant didžiosios bangos. 1786 metais jis paskiriamas karaliaus rūmų tapytoju.

Nuo to laiko iki 1790-ųjų socialinė Goyos aplinka pasikeitė ir kartu jis pats. Jis susipažino ir bendravo su įtakingiausiais aukštuomenės vyrais ir moterimis, taip pat rašytojais bei „švietimo" šalininkų vadovais. Abi tos grupės tapo atradimu Goyai. Anksčiau jis gyveno kaip beveik visi to meto ispanai – iš Dievo malonės, vienadieniais rūpesčiais ir stichiškai vegetuodamas. Dabar priešais save jis matė žmones, kuriems gyventi anaiptol nereiškė pasiduoti lemčiai, kurie suprato savo egzistenciją kaip nuolatinį tobulinimąsi, spontaniškumo suvaldymą ir idealios humaniškos asmenybės kūrimą. To buvo siekiama nuolat budriai stebint kiekvieną vyksmą

ir kritikuojant kasdieniškumą, įprastumą ir nesąmoningumą. Šie „švietimo" žmonės – kartoju, kilmingieji iš vienos pusės ir intelektualai ar valdytojai iš kitos – turėjo griežtą doktriną. Gyvenime aukščiau už viską jie iškėlė „idėjas". Goya girdėjo jų kalbas. Tačiau būdamas neišsilavinęs ir lėtai mąstantis, nelabai tesuprato, ką girdi, tik suvokė esminį dalyką: nei asmuo, nei kolektyvas negali gyventi stichiškai, reikia gyventi turint „idėją".

Tai buvo pirmasis švietimo šokas, kurį patyrė Goya. Ir tai atsitiko sulaukus keturiasdešimt metų! Mąstymo ir susikaupimo imperatyvas privertė Goyą pasijusti lyg naujai gimusį. Jis matė priešais save tą patį, bet neatpažįstamai pasikeitusį pasaulį. Tai, kas buvo artima ir pažįstama, tapo tolima ir svetima suvaldžius įprastą spontaniškumą. *Taip Goya aplink save atrado ispaniškumą.* Tada ir tik tada jis pradėjo tapyti vadinamąsias liaudiškas temas; ir anksčiau nepasižymėjęs itin grubiais įpročiais, jis visiškai jų nusikratė.

Taigi 1787 metai. Jau dvejus metus Goya sukasi elegantiškame hercogienių ir budriame „švietėjų" pasaulyje. Šio neišsilavinusio amatininko gelmėje „miegantis" aristokratiškas egzistencijos supratimas, jam pačiam nenutuokiant, pasireiškia tapiserijų kartonuose kažkaip somnambuliškai, kai norime atsakyti į klausimą, kas juose yra gojiško. Iš tiesų stebina, net jaudina, kaip Goya, kuris dar turi tapti Goya, staiga pabunda nuo paprasto kontakto su tais pasauliais, kurie, kaip ir dera aristokratijai, pasižymi spontaniškumo suvaldymu ir atsitolinimu. Abu tie pasauliai buvo vieningi: tikrasis gyvenimas yra ne tas, kuris duotas ir pirminis, o visada *kitas*; gyvenimas privalo būti konstrukcija, ne tik būtis. Tačiau abi grupės skirtingai matė aplinką. Kilmingiesiems liaudies gyvenimas buvo viena iš galimų nuostabių formų žaisti gyvenimą. Juos linksmino ir džiugino galimybė jį stebėti, vaizduoti, kartais pasinerti į jį tik dėl to, kad jis yra kitoks. „Švietėjai", nors ir negalėdami išvengti susidūrimų su liaudiškumu, atmetė jį iš principo. Liaudiškumas yra blogis,

barbariškumas, inertiškai suformuotas istorijos iracionalumo. Jis yra kaip ir visa, kas „yra čia", ir turi būti reformuotas. „Švietimas" yra radikalus reformizmas. Nepatogi nuostata gyvenimo atžvilgiu, kuri visada prasideda „ne", kad prikeltų viską iš griuvėsių idėjiniu „taip".

Ar ne tai reiškia Goyos žodžiai minėtame laiške Zapateruі? Goya *reformuoja* savo gyvenimą. Jis atsisako eiti į tas vietas, kuriose klausomasi tiranų, nes gyvenimas turi būti *kitoks* nei tas, kuris patinka. Racionalizmas, kurio aukščiausia išraiška moralėje yra „kategorinis imperatyvas", liepia gyventi „prieš plauką". Reikia gyventi idėjomis, kurios užkerta kelią spontaniškumui, verčia juo abejoti. Tai nėra lengva: „patikėk, nesu tuo labai patenkintas". Goya jau niekada nebus patenkintas. Po dvejų metų nepasitenkinimas taps esmine jo egzistencijos gaida ne tik dėl baisios jį ištikusios nelaimės – paralyžiaus bei visiško kurtumo, bet ir dėl dviejų antagonistinių žmonių, nuo to laiko gyvuojančių jame: įprastinio kaimiečio temperamento bei supainioto jo proto ir siekimo aukštesnės, rinktinės sferos, kurioje meninis talentas tėra mažas atsivėrimas. Jis buvo išstumtas iš tradicijos, kurioje žmogus egzistuoja snūduriuodamas lyg vaikas lopšyje, tačiau jam neužteko sugebėjimų kaip reikiant įsijungti į tą aiškią veiklą, kuri vadinama mąstymu. Kvaila galvoti, kad tradicijoje galima išsilaikyti neribotą laiką, bet lygiai taip pat klaidinga laikyti mąstymą panacėja, nesukeliančia naujų problemų. Nereikėtų pamiršti, kad žmogaus egzistencija iš esmės yra pavojinga ir kiekvienas sprendimas yra neišvengiamai rizikingas.

Apie 1790 metus – manau, kad trejetą ar ketvertą metų vėliau – Goya pradėjo tapyti toreadorus ir aktores, ko nedarė anksčiau: kai lankėsi bulių kovose ir viešuose pasilinksminimuose. Kaip tai aiškina istorikai? Pasitikslinkime.

Goya nutapė tik du toreadorus: Pedro ir José Romero. *Costillareso* portreto atributai nėra patikimi, ir paveikslo tapymo metai nesutampa su vaizduojamojo amžiumi. Sprendžiant pagal šių trijų toreadorų pasirodymų metus, jų portretus reikėtų

priskirti 1790 metams[18]. Prieš trejus metus Goya buvo susipažinęs su Osunos hercogiene, *Costillareso* gerbėja. Prisiminkite, kad visi ispanai tuo metu buvo gerbėjai. Apie 1790 metus Goya turėjo būti susipažinęs– ar bent užmezgęs ryšį – su Albos hercogiene, įnoringa, energinga ir bebaime dama. Albos hercogienė globojo José Romero[19].

1794 metais jis nutapė pirmąjį iš dviejų aktorių portretų. Tai buvo *Tiranos* portretas. Kodėl gi jis taip ilgai netapė tokios garsios scenos figūros, dėl kurios beveik kiekvieną vakarą teatre kildavo madridiečių muštynės? *Tirana* mirė tais pačiais metais. Ji buvo Albos hercogienės ir... „švietėjų" protežė. Koks sutapimas! Goya nutapė pirmąją aktorę, išauklėtą prancūzų teatro dvasia. Vaidindama „Sarsueloje" ji neatlieka sainetės ar tonadiljos, ji yra tragikė. Kai Taryba priverčia ją pasirinkti vieną iš dviejų tradicinių trupių, ji nežino įprastinio repertuaro, nemoka klausytis suflerio ir turi tik tragedijų herojų rūbus. Iš tiesų Goyos drobėje matome grėsmingą erelio profilį su didžiuliais antakiais, kuriuos Goya, nežinia dėl ko, tapė visiems portretuojamiesiems, net ir San Antonio de la Florida angelams[20]. Pagaliau kodėl Goya neužfiksavo drobėje kitų aktorių, kurios kaip *Granadina* galėjo pasakyti: „Esame iš liaudies"?[21]

Visų paminėtų portretų motyvus paaiškinti nelengva. Paprasčiausias paaiškinimas būtų tas, kad šis toreadoras ar toji aktorė buvo globojami vienos ar kitos hercogienės. Reikšminga man atrodo tai, kad nuo 1787 metų Goya pradėjo žiūrėti į tautos gyvenimą abiejų socialinių sluoksnių akimis, ir šitai jį lydėjo iki pat mirties. Kadangi toks požiūris yra dvejopas ir prieštaringas – simpatija plebėjiškumui, kontempliuo-

[18] Pedro Romero portretas skiriasi nuo kitų dviejų dėl savo neaiškumo. Tarsi būtų tapytas iš atminties.

[19] José Romero buvo antro rango toreadoras. Jis nedalyvavo kovose Madride iki 1789 m. ir neaišku, kodėl Goya pasirinko jį. Atvirkščiai, keistai atrodo tai, kad jis nesusidomėjo *Pepe-Hillo*. Tačiau *Pepe-Hillo* tuo metu tik pradėjo įgyti populiarumą.

[20] Žr. Cotarelo. *La Tirana*. Madrid, 1897. Antroji Goyos tapyta aktorė buvo Rita Luna, *Tiranos* sekėja.

[21] Don Ramóno de la Cruzo tragedijos „Numansija" prologas, 1778.

jamam iš viršaus, ir neapykanta jam, tekanti iš „idėjos", – todėl ir Goyos kūryba yra dviprasmė ir neaiški. Dažnai negalime suprasti, ar jis liaudiškumą šlovina ar smerkia, ar tapo *pro* ar *contra*.

VI

Hipotezė

Taigi hipotezė būtų tokia: vėlyvas Goyos kontaktas – sulaukus keturiasdešimt metų – su aukštesnėmis gyvenimo sferomis sukėlė prieštaringas pasekmes. Viena vertus, tai suskaidė jo asmenybę visiems laikams: į liaudišką – ne populistinę – dvasią, išlikusią nuo gimimo ir jaunystės laikų, ir į aukštesnių, kiek nežemiškų normų sujauktą dvasią, slopinusią įgimtą spontaniškumą ir vertusią gyventi *kitą* gyvenimą. Šis susidvejinimas neišnyko niekada, ir Goya gyveno nepritapęs nei prie tradicinio, nei prie „kultūros" pasaulio, vadinasi, be saugios užuovėjos, lydimas nuolatinio nepasitenkinimo ir netikrumo. Kurtumas privedė visa tai iki patologijos ribų, pasmerkdamas kankinamai vienatvei žmogų, kurio temperamentui buvo būtinas nuolatinis ryšys su aplinka, jos įtaka ir spaudimas, į kurį paprastai atsakydavo meniškiausia jo būties dalis.

Antra vertus, gyvybinis šokas, kurį jam sukėlė aplinkos pasikeitimas, turėjo stebėtiną poveikį: išstumdamas jį iš meninės tradicijos, versdamas atsisakyti spontaniškumo ir pasinerti į gilias ir mąslias savo būties gelmes, jis padėjo Goyai išsilaisvinti ir pažadinti savo originalumą. Stebina chronologinis sutapimas – tai pastebėjo visi istorikai – socialinių ryšių sutapimas su atsiradusia didžiąja Goyos tapyba, kurią sudarė nuosekli ir progresyvi naujovių ir drąsos serija, pasiekusi meno ribas, kirtusi jas ir pasinešusi į maniją bei gryną savivalę.

Versta iš: Ortega y Gasset J. *Papeles sobre Veláquez y Goya.* Madrid, 1987. P. 279–311.

MINTYS APIE ROMANĄ

I*

Neseniai Pío Baroja išspausdino pastabas po paskutiniojo savo romano „Vaškinės figūros"[1].

Jose atsiskleidė jo susirūpinimas romano technika bei sprendimas kurti, kaip aš vadinu, lėto *tempo* knygą. Baroja čia užsiminė ir apie mūsų pokalbius šio literatūrinio žanro dabartinės padėties tema. Nors romano srityje esu gana neišprusęs, ne kartą mąsčiau apie anatomiją ir fiziologiją šių vaizduotės tvarinių, sudarančių paskutiniajam šimtmečiui būdingą poetinę fauną. Jei matyčiau, kad labiausiai tituluoti asmenys – romanistai ir literatūros kritikai – teikiasi pasidalyti su mumis šios temos tyrimais, nedrįsčiau spausdinti atsitiktinai užklydusių savo minčių. Tačiau solidžių refleksijų stoka suteikia tam tikros vertės toms mintims, kurias išsakau su Dievo pagalba ir nesiekdamas ką nors pamokyti.

* Ši esė pavadinimu „Apie romaną" pasirodė septyniuose dienraščio *El Sol* straipsniuose: 1924 metų gruodžio 10, 12 ir 13 dienomis bei 1925 metų sausio 1, 2, 8 ir 11 dienomis. Laikraštyje *La Nación* 1925 metų kovo 9 d. buvo išspausdintas straipsnis „Refleksijos apie romaną", kuriame naudotos šios esė ištraukos.

[1] Laikraštyje *El Sol*. Vėliau į šias mano pastabas atsakė teoriniu prologu romane *Kvailių laivas*.

Žanro dekadansas

Leidėjai skundžiasi, kad romano rinka senka. Iš tiesų dabar romanų parduodama mažiau nei anksčiau ir sąlyginai didėja ideologinio turinio knygų paklausa. Jei net nebūtų kitų svaresnių argumentų patvirtinti šio literatūrinio žanro dekadansą, pakaktų ir šito statistinio fakto tam įtarti. Kai girdžiu savo draugą, ypač jauną rašytoją, sakant, kad šiuo metu jis rašo romaną, mane visuomet stebina tas ramus tonas, kuriuo tai yra tariama, nes aš jo vietoj turbūt virpėčiau. Gal ir klystu, bet manau, kad po šiuo ramumu slypi gan nemaža nesąmoningumo dozė. Mat sukurti gerą romaną visuomet buvo labai sunku. Anksčiau tam užtekdavo talento. Dabar ši užduotis pasunkėja keleriopai, nes šiandien sukurti gerą romaną vien talento nepakanka.

Jei neturima to omeny, tai jau yra šio nesąmoningumo, kurį paminėjau, dalis. Mažai mąsto apie meninės kūrybos sąlygas tasai, kuris nepripažįsta žanro išsisėmimo galimybės. Norima turėti tuščių iliuzijų ir eliminuoti šį klausimą galvojant, kad meninė kūryba priklauso tik nuo subjektyvių ir individualių sugebėjimų, vadinamų įkvėpimu ar talentu. Rutuliojant šią mintį, peršasi išvada, kad žanro nuosmukį lemia tik atsitiktinis genijų trūkumas. Netikėtai pasirodžius genijui, automatiškai ima klestėti ir labiausiai išsekęs žanras.

Tačiau tokios mintys apie genijų ir įkvėpimą tėra tik puikus pretekstas tausojant aiškumo trokštantį protą. Įsivaizduokite genialų medkirtį Sacharos dykumoje. Stangūs raumenys ir aštrus kirvis jam niekuo nepadeda. Medkirtys be kertamo miško yra abstrakcija. Tas pat atsitinka ir mene. Talentas yra subjektyvi nuosavybė, naudojama materijai paveikti. Ši nepriklauso nuo individualių sugebėjimų, nes be jos nieko nevertas nei genijus, nei jo sumanumas.

Visa literatūrinė kūryba yra skirstoma į žanrus kaip gyvūnija į atskiras rūšis. (Croce's mintis, neigianti meninių žanrų egzistavimą, nepaliko nė menkiausios žymės estetikoje.) Ir meninis žanras, ir zoologinė rūšis reiškia limituotą galimybių rinkinį. Tačiau meninės galimybės yra tiek skirtingos,

kad negali būti laikomos viena kitos atkartojimu, todėl meninis žanras yra itin limituotas galimybių arsenalas.

Klaidinga laikyti romaną – ypač šiuolaikinį – neribota erdve, iš kurios nuolat randasi naujos formos. Geriau būtų įsivaizduoti jį milžiniška, bet baigtine akmens kasykla. Romane egzistuoja apibrėžtas įmanomų temų skaičius. Pirmieji darbininkai nesunkiai rado naujus luitus, naujas figūras ir temas. Šiandienos dirbantieji, deja, susiduria tik su mažomis, bet giliomis akmens gyslomis.

Talentas ir dirba su šiuo žanrą sudarančių objektyvių galimybių rinkiniu. Tačiau kai kasykla išsenka, talentas, kad ir koks didelis būtų, nieko negali padaryti. Negalėtume su matematiniu tikslumu teigti, kad žanras išsibaigia visiškai, bet priartėti prie to praktiškai yra įmanoma. Bent jau kartais be jokių abejonių reikėtų patvirtinti, kad materija vis dėlto mąžta.

Šiandien, mano nuomone, tai išgyvena romanas. Atrasti naujų temų beveik neįmanoma. Tai yra pirmasis objektyvaus – ne asmeninio, siekiančio sukurti laikotarpio reikalavimus atitinkantį romaną, – sunkumo faktorius.

Buvo metas, kai romanai galėjo džiuginti vien savo temų naujumu. Kiekviena naujovė lyg atvira elektros grandinė mechaniškai gamino srovę, sudariusią tariamą kūrinių vertę. Dėl to buvo skaitomi tokie romanai, kurie šiandien atrodo nepakenčiami. Galbūt ir „romano"* žanro pavadinimas kilo iš žodžio „naujiena"**. Be šios naujų temų atradimo problemos, randame ir kitą, gal net svarbesnę. Kai temų lobis vis kilo į dienos šviesą, publikos jutimiškumas darėsi griežtesnis ir tikslesnis. Tai, kas užvakar dar buvo priimtina, vakar jau nebebuvo žinoma. Reikėjo vis geresnių, įdomesnių ir „naujesnių" temų. Išsisemiant naujoms temoms, lygiagrečiai didėjo dar „naujesnių" temų poreikis, kuris galiausiai atšipino skaitytojo gebėjimą patirti įspūdį. Tai yra antras sunkumas, šiandien slegiantis žanrą.

* Isp. *novela*.

** Isp. *novedad*.

Šių dienų žanro dekadansą lemia ne prasti romanai, bet daug svarbesnės priežastys, būtent, kad parašyti juos darosi vis sunkiau, o žymūs senieji ar „klasikiniai" kūriniai nebeatrodo tokie geri kaip anksčiau. Nedaug jų išvengė skaitytojų patiriamo nuobodulio katastrofos.

Šis reiškinys yra neišvengiamas ir neturėtų numušti autoriams ūpo. Priešingai. Juk galų gale tai lemia, kad rašytojai po truputį lavina skaitytoją, stiprina jo suvokimą ir tobulina skonį. Kiekvienas kūrinys, tobulesnis už ankstesnįjį, anuliuoja pastarąjį ir visus kitus jo lygio. Juk mūšį laimi tik tas, kuris nukauna savo priešus, ir mene šis triumfas yra toks pat žiaurus, nes nugalėtojas automatiškai sunaikina legionus kūrinių, kuriais anksčiau buvo žavėtasi.

Taigi manau, romano žanras, jei dar neišsibaigęs galutinai, tai neabejotinai atsidūręs paskutinėje stadijoje, šiandien išgyvena tokį temų trūkumą, kad rašytojas turi jį kompensuoti naudodamas rinktinės kokybės ingredientus romanui sukurti.

Autopsija

Didysis Balzacas šiandien mums atrodo nepakenčiamas, išskyrus vieną ar dvi jo knygas. Mūsų regėjimo aparatas, sukurtas tiksliems ir autentiškiems reginiams matyti, iš karto „Žmogiškojoje komedijoje" atranda dominuojantį konvencionalų, falsifikuotą, *a peu près** pobūdį. Jei manęs paklaustų, kodėl Balzaco kūryba man atrodo nepriimtina (pats Balzacas kaip asmenybė yra puikus humanizmo pavyzdys), atsakyčiau: „Todėl, kad paveikslas, kurį man siūlo, yra teplionė". Kuo gi skiriasi teplionė nuo geros tapybos? Geroje tapyboje objektas, kurį ji vaizduoja, tarytum pasireiškia mums visa savo esybe ir aiškiu buvimu. Teplionėje, priešingai, objektas visai nedalyvauja, o drobėje ar lentoje matome tik varganas ir neesmines jo aliuzijas. Kuo daugiau į ją žiūrime, tuo aiškiau mums, kad objekto nėra.

* Beveik, apytikriai (*pranc.*).

Šis skirtumas tarp paprastos aliuzijos ir autentiško buvimo, mano nuomone, yra lemiamas visame mene ir ypač romane.

Keliolika žodžių galėtume nupasakoti knygos „Raudona ir juoda" temą. Kuo skirtųsi mūsų pasakojimas nuo paties romano? Nesakykite, kad šis skirtumas būtų dėl stiliaus, nes tai kvailystė. Svarbiausia būtų tai, kad sakydami: „Madam Renal įsimyli Žiuljeną Sorelį", mes tik paminėtume šį faktą, o Stendhalis ne mini jį, ne atpasakoja, o pateikia mums betarpiškoje ir aiškioje tikrovėje.

Jei peržvelgsime romano evoliuciją nuo pat pradžių iki mūsų dienų, pastebėsime, kad šis žanras kito nuo grynai aliuzinio pasakojimo iki tikslaus vaizdavimo. Iš pradžių temos naujumas galėjo lemti, kad skaitytojas tenkintųsi pačiu pasakojimu. Įvykis skaitytojui buvo tiek įdomus, kiek jis galėtų būti įdomus mums, jei sietųsi su žmogumi, kurį mylime. Tačiau gan greitai temos liovėsi dominusios ir pasitenkinimą skaitytojui pradėjo kelti ne personažų likimas ar nuotykiai, o tik jų pačių buvimas. Mums patinka juos matyti, skverbtis į jų vidų, suvokti juos, įsitraukti į jų pasaulį ir atmosferą. Nuo pasakojimo arba netiesioginio pateikimo žanras evoliucionavo į aprašymą arba tiesioginį pateikimą. Dar tiksliau tariant, vaizdavimą. Viename ilgame Emilijos Pardo Bazan romane šimtus kartų sakoma, kad vienas iš veikėjų yra labai gracingas, tačiau patys nematydami to gracingumo, jaučiame, kad romanas mus erzina. Romano imperatyvas yra autopsija. Niekas neturi pranešti mums, koks yra personažas: turime pamatyti jį savo akimis.

Patyrinėkite senovės romanus, kurie išlaikė savo vertę garbių skaitytojų akyse, ir pamatysite, kad juose naudojamas tas pats autopsijos metodas. Ypač „Don Kichote". Cervantesas įtraukia mus tarp savo personažų. Dalyvaujame autentiškuose jų pokalbiuose ir matome tikrus jų veiksmus. Stendhalio jėga trykšta iš to paties šaltinio.

II

Nereikia apibrėžti

Taigi būtina žiūrėti į romano figūrų gyvenimą patiems, vengiant jo nupasakojimo. Pranešimai, pasakojimai, bylojimai tik pabrėžia, kad nėra to, apie ką pranešama, pasakojama, bylojama. Ten, kur daiktai yra, apie juos pasakoti beprasmiška.

Dėl to didžiausia romanistų klaida yra siekimas apibrėžti savo personažus.

Mokslo užduotis yra išrasti apibrėžimus. Visas jis susideda iš metodiškos pastangos pabėgti nuo objekto ir atrasti jo sampratą. Taigi samprata ar apibrėžimas yra ne kas kita kaip sąvokų serija, o sąvoka savo ruožtu yra mentalinė aliuzija objekto link. Sąvoka „raudona" neturi nė lašo raudonumo; tai yra paprasčiausias proto judesys šitaip vadinamos spalvos link, ženklas ar nuoroda jos kryptimi.

Wundtas, jei gerai prisimenu, yra pasakęs, kad primityviausia sąvokos forma yra rodomasis ženklas, kurį darome smiliumi. Kūdikis nori pasiekti daiktus, kurie dėl jo neišvystytos matymo perspektyvos atrodo jam artimi. Po daugelio nesėkmingų bandymų jis atsisako juos paliesti ir čiupimo gestą pakeičia rodymo gestu. Sąvoka yra paprasčiausias rodymas arba pažymėjimas. Mokslui rūpi ne atskiri daiktai, tik juos pakeisti galinčių ženklų sistema.

Meno misija yra priešinga, nes čia einama nuo ženklo į objektą. Meną skatina nepasotinamas apetitas matyti. Didele dalimi teisus Fiedleris sakydamas, kad tapybos tikslas yra suteikti mums išsamesnę, išbaigtesnę įprastinių objektų viziją nei ta, kuri mums įprasta kasdien su jais susiduriant.

Manau, kad romane atsitinka tas pat. Pradžioje galėjo būti manoma, kad svarbiausia romane yra siužetas. Ilgainiui išryškėjo, kad svarbiausia yra ne *tai,* kas matoma, o *tai,* kad matoma kažkas žmogiška, nesvarbu, kas tai būtų. Lyginant su šiandieniniu romanu, primityvusis romanas mums atrodo

paprasčiausias pasakojimas. Tačiau tai derėtų išsiaiškinti. Gal darome klaidą. Gal primityvus romanų skaitytojas buvo lyg vaikas, kuris keliose linijose ar paprastoje schemoje tikėjo matąs visą objektą. (Primityvusis plastinis menas ir ypatingos svarbos psichologiniai atradimai tai patvirtina.) Tokiu atveju romanas nebūtų buvęs įvairus: jo aprašomoji arba pateikiamoji forma būtų tik nauja priemonė, daranti susilpnėjusio jutimiškumo sielai tokį patį efektą, kaip lankstesnėms daro pasakojimas.

Jei romane skaitau: „Pedro buvo niurzglys", tai lyg reiškia autoriaus kvietimą atrasti Pedro niurzglumą savo paties vaizduotėje, remiantis autoriaus apibrėžimu. Kitaip tariant, esu priverčiamas būti romanistu. Tačiau manyčiau, kad veiksmingas visiškai priešingas dalykas: autorius turi pateikti man akivaizdžius faktus, iš kurių pats mėgaudamasis galėčiau daryti išvadą, kad Pedro iš tiesų yra niurzglys. Vadinasi, reikia elgtis kaip tapytojui impresionistui, kuris pažymi drobėje reikiamus elementus obuoliui atpažinti, palikdamas man atsakomybę suteikti šiai medžiagai galutinį potėpį. Dėl to impresionistinėje tapyboje jaučiamas nuolatinis šviežias skonis. Mums atrodo, kad paveiksle matome objektus amžiname jų *status nascens*. Juk visų būtybių likimas neišvengiamai turi du aukščiausio dramatizmo bei pavyzdinės dinamikos momentus: gimimo valandą ir mirties valandą, arba *status evanescens*. Neimpresionistinė tapyba, nors ir turi kitų vertybių, kartais geresnių už minėtąsias, yra nepriimtina todėl, kad pateikia jau išbaigtus, negyvus, sustingusius, mumifikuotus ir lyg buvusius objektus. Jiems visuomet trūksta impresionistiniuose kūriniuose vaizduojamų daiktų aktualumo, betarpiško buvimo šalia.

Romanas – ištęstas žanras

Tęsiant mintį, romanas šiandien turėtų būti visiškai priešingas apsakymui. Apsakymas yra paprastas peripetijų atpasakojimas. Fiziologinis apsakymo akcentas yra nukreipiamas į

jas. Vaikiškas smalsumas verčia mus domėtis nuotykiu dėl to, kad vaikas, kaip minėjau, neabejotinai aiškiai mato tai, ko mes nesugebame aktualizuoti. Nuotykis šiandien mūsų nedomina arba domina tik vidinį mūsų vaiką, kurį truputį barbariškos formos visi išsaugome. Visa kita asmenybės dalis lieka nuošalėje nuo mechaniško susižavėjimo, kurį mums kelia, pavyzdžiui, feljetono nuotykis. Baigdami skaityti tokį romaniūkštį, jaučiame negerą skonį burnoje, lyg būtume pasidavę kažkokiam žemam ir niekingam malonumui. Šiandien būtų sunku sugalvoti tokį nuotykį, kuris sudomintų aukščiausią mūsų jutimiškumą.

Taip nuotykis ir siužetas jau nebetenka preteksto ar perlų karolių siūlo vaidmens. Suprantame, kad šis siūlas yra būtinas. Tačiau dabar norėčiau atkreipti dėmesį į analizės defektą, kuriuo skaitomo romano nuobodumas paaiškinamas taip: „turinys yra neįdomus". Jei taip būtų iš tikrųjų, šis literatūrinis žanras galėtų būti laikomas mirusiu. Nors kiek apie tai mąstęs žmogus patvirtins, kad sukurti naujus įdomius siužetus šiandien praktiškai neįmanoma.

Ne, ne turinys ir ne smalsumas sužinoti, kas nutiks Fulano, mums teikia malonumą. Kaip žinoma, romano turinys perteikiamas keliais žodžiais, ir *po to* jis mūsų nebedomina. Paviršutiniškas pasakojimas mums neįdomus: mes norime, kad autorius neskubėtų ir leistų vis grįžti prie personažų. Tuomet jaučiamės patenkinti, nes tartum esame tarp tų veikėjų ir jų aplinkos, elgiamės su jais lyg su senais draugais, apie kuriuos viską žinome, ir mums atsiskleidžia jų gyvenimo pilnatvė. *Dėl to romano žanras yra ištęstas iš esmės* – kaip sakė, regis, Goethe ar Novalis. Pasakyčiau daugiau: šiandien jis yra ir turi būti ištęstas žanras – priešingai nei apsakymas, feljetonas ar melodrama.

Kartą bandžiau išsiaiškinti, kas lemia malonumą – gana kuklų, – patiriamą žiūrint kai kuriuos amerikietiškus filmus, turinčius daug serijų, arba, kaip sako naujasis paikas ispanų buržua, daug „epizodų". (Kūrinys iš epizodų prilygtų pietums iš užkandžių ir spektakliui iš antraktų.) Ir su nemaža nuostaba atradau, kad šis malonumas niekuomet ne-

kilo dėl įdomaus siužeto, bet dėl pačių personažų. Man smagu buvo žiūrėti tuos filmus, kuriuose malonūs ir įdomūs buvo tiek aktorių vaidmenys, tiek fiziniai jų privalumai realizuojant vaidmens idėją. Filmas, kuriame vaidintų simpatiškas detektyvas ir jauna amerikietė, galėtų tęstis nenutrūkstamai mūsų visai nevargindamas. Nesvarbu, ką jie daro: mums patinka matyti juos judančius, įeinančius ir išeinančius. Mūsų nedomina, kodėl jie taip daro, bet priešingai, domina kiekvienas jų atliekamas veiksmas, nes būtent jie tai daro.

Dabar prisiminkite tuos didžiuosius praeities romanus, kurie yra atlaikę griežtus skaitytojo reikalavimus ir patvirtina, jog mūsų dėmesys yra telkiamas į personažus, o ne į jų nuotykius. Mus linksmina Don Kichotas ir Sančas, o ne tai, kas jiems nutinka. Žinoma, galima įsivaizduoti tos pačios vertės „Don Kichotą“ su visiškai kitokiais įvykiais, nutikusiais kabaljerui ir jo tarnui. Tas pats nutinka ir Žiuljenui Soreliui ar Deividui Koperfildui.

Funkcija ir substancija

Tad mūsų susidomėjimas perėjo nuo siužeto į figūras, nuo veiksmų į personažus. Ir tebūnie pasakyta lyg tarp kitko, kad šis pokytis sutampa su pasikeitimu fizikoje ir ypač filosofijoje, prasidėjusiu beveik prieš dvidešimt metų. Nuo Kanto iki 1900 metų vyravo tendencija eliminuoti iš teorijos substanciją ir pakeisti ją funkcijomis. Graikijoje ir viduramžiais buvo sakoma *operari sequitur esse*, veiksmai su pasekmėmis, išplaukiančiomis iš esmės. XIX a. idealu laikoma priešinga nuostata: *esse sequitur operari*, būtis yra ne kas kita kaip veiksmų ar funkcijų visuma.

Galbūt gerai, kad šiandien atsigręžiame nuo veiksmų į asmenį, nuo funkcijos į substanciją? Tai būtų vėl kylančio klasicizmo simptomas.

Tačiau čia reikėtų platesnių komentarų, kuriuos galime išsakyti lygindami klasikinį prancūzų ir ispanų liaudies teatrą.

III

Du teatrai

Manau, kad tik skirtumas tarp klasikinio prancūzų ir mūsiškio liaudies teatro gali atskleisti subtilų skirtumą tarp Ispanijos ir Prancūzijos likimų. Nevadinu ispanų teatro klasikiniu: nemenkinant jo vertės jis nėra klasicistinio pobūdžio. Juk kalbama čia apie liaudies meną, kuris niekuomet istorijoje netapo klasikiniu. Prancūzų tragedija, atvirkščiai, yra aristokratų menas. Mūsų teatre taip pat pradeda rastis publika, kuriai toks menas skiriamas. Jo estetinė intencija yra priešinga mūsų populiariųjų dramaturgų paskatoms – aš, aišku, kalbu apie abiejų stilių visumą, neneigdamas, kad ir vienur, ir kitur atsiranda išimčių, kurios, kaip įprasta, patvirtina taisyklę.

Prancūzų tragedija sumažina veiksmą iki minimumo. Ne vien tik trijų vienovių prasme (pamatysime jų naudingumą romanui, „kurį reikia padaryti"), bet dar daugiau, nes pateikta istorija yra suspaudžiama iki mažiausių proporcijų. Mūsiškis teatras akumuliuoja visus įmanomus nuotykius ir peripetijas. Čia autorius turi patraukti publiką ir priversti žavėtis sudėtingais, nekasdieniškais ir pavojingais nuotykiais. Prancūzų tragikas siekia puikiai žinomos ir dėl to neįdomios „istorijos" kanvoje išskirti tik tris ar keturis reikšmingus momentus. Jis atsisako išorinio nuotykio ar peripetijos: įvykiai jam tarnauja tik iškelti intymias problemas. Autorius ir publika mėgaujasi ne tiek personažų aistromis ir dramatiškomis jų pasekmėmis, kiek tų aistrų analize. Mūsų teatre, priešingai, psichologinė jausmų ir charakterių anatomija nėra taip dažnai sutinkama ar bent jau nėra svarbi. Jais remiamasi kaip visuma ir išoriškai, jais naudojamasi lyg tramplinu, padedančiu dramai ar nuotykiui atlikti didelį šuolį. Kitkas ispanų „dvarų" publikai nuobodu, nes paprastos jų sielos yra labiau liepsningos nei kontempliuojančios.

Tačiau psichologinė analizė nėra svarbiausia prancūzų tragedijos intencija. Ji veikiau yra lyg aparatas, parodantis tai, kas sieja prancūzų tragediją su graikų ir romėnų teatru. Neišmatuojama yra įtaka, kurią klasikinei prancūzų dramaturgijai padarė Senekos tragedijos. Kilminga publika mėgaujasi pavyzdiniu ir normatyviu tragiško įvykio pobūdžiu. Užuot vien apgailestavusi dėl Fedros ar Atalijos tragiško likimo, ji stebi sceninį kūrinį įsijausdama į šių kilniadvasių figūrų pavyzdingumą. Iš esmės prancūzų teatras yra etinė kontempliacija, o ne gyvenimiškas mūsiškio teatro aistringumas. Tai nėra koks nors veiksmas ar etiškai neutralių peripetijų serija, bet pavyzdinis reakcijų tipas, normatyvių gestų rinkinys didingais egzistencijos atvejais. Personažai yra iš tiesų didvyriai, rinktinės asmenybės, kilniadvasiškumo idealai, *standard* būtybės. Todėl šis teatras kuria tik tokius veikėjus kaip karaliai ir magnatai, laisvus nuo pirminių gyvenimo būtinybių, nes gyvenimiškoji energija atitrauktų juos nuo grynai moralinių konfliktų. Nepažįstant tuometinės prancūzų visuomenės, šių tragedijų skaitymas leistų numanyti publiką buvus susirūpinusią pažinti aukščiausias dekoro formas ir trokštančią savo pačios tobulumo. Stilius visada yra pamatuotas ir pasižymi kilnia technika: čia nerasi nei grubumo, kuris siužetui galėtų suteikti net gracingą atspalvį, nei paskesnės beprotystės. Aistra niekuomet nesibaigia pati savimi, o prasitęsia griežta manierų korekcija, išsilaikydama poetinių, galantiškų ir net gramatinių taisyklių vagoje. Prancūzų tragedija yra menas neužsimiršti, t. y. visuomet ieškoti tinkamiausios gestą ir žodį reguliuojančios normos. Taip prancūzų teatre išryškėja šis karštas troškimas atrinkti, reflektyvus tobulėjimas, kuris karta po kartos nušlifavo Prancūzijos gyvenimą ir pačią tautą.

Orgijos ir užsimiršimas yra būdinga viskam, kas liaudiška. Taip pirminės religijos, visuomet atsiduodavusios orgijos ritualams, buvo smerkiamos rinktinių sielų religijos. Brahmanas neigė magiją, mandarinas konfucianistas – daosisti-

nius prietarus, katalikų bažnyčia – mistinius orgazmus. Reziumuodamas manyčiau, kad pirmajai iš dviejų antagonistiškiausių gyvybinių veiklų – kilmingajai, reikliajai, – egzistencijos idealas yra neužsimiršti, atsisakyti orgijos, o kitai – liaudiškajai – gyventi reiškia atsiduoti visa apimančiai emocijai ir ieškoti aistroje, rituale ar alkoholyje beprotystės ir nesąmoningumo.

Ispaniškoji publika ieško šių dalykų mūsų poetų kurtose tvilkinančiose dramose. Ir tai gana netikėtai patvirtina „liaudiškos" liaudies sąlygą, kurią vienąsyk tariausi atradęs visoje mūsų Ispanijos istorijoje. Ne atranka ir nuosaikumas, bet aistra ir užsimiršimas. Be abejo, šis alkoholinis aistrų troškulys pasižymi šiokiu tokiu didingumu. Čia nesiekiu lyginti tautų ar stilių vertės, bet paprasčiausiai aprašau du priešingus temperamentus.

Apskritai mūsų teatro vyrų ir moterų asmenybės yra gana neaiškios. Įdomiausios ne pačios personos, o tai, kas verčia jas riedėti per pasaulį, lėkti į visas keturias puses, įtrauktas nuotykių sūkurio. Kalnuose pasiklydusios damos palaidais plaukais, dar vakar puošniais drabužiais šmėžavusios scenos gilumoje, rytoj jau persirengusios maurių rūbais blaškosi Konstantinopolio uoste. Netikėtos ir stebuklingos meilės, daužančios degančias ir besvores širdis! Būtent tai žavėjo mūsų pirmtakus. Viename puikiame *Azoríno** straipsnyje aprašomas paprasto kaimo dvaro gyvenimas ir scena, kai milžiniško pavojaus akimirką kavalierius prisipažįsta damai ją mylįs šviečiančiomis ir žaižaruojančiomis lyg fakelas eilėmis, žavinga retorika, pilna barokinių voliutų ir vaizdinių, talpinančių savyje visą fauną ir florą, – retorika, kurią plastiškai įgyvendino postrenesanso paveikslai su trofėjais, vaisiais, kaspinėliais, ožiuko ar ėriuko kaukolėmis, – ir licencijuoto penkiasdešimtmečio juodos akys, stebinčios šią sceną, užsidega niūriame veide, ir jis virpančia ranka glosto

* Azorínas – ispanų rašytojo ir literatūros tyrinėtojo José Martino Ruizo (1874–1967) pseudonimas.

savo pilkšvą smailią barzdelę. Šis *Azoríno* pateiktas pastebėjimas paaiškino man apie ispanų teatrą daugiau negu visos apie tai skaitytos knygos[2]. Medžiaga įsijausti buvo pats žanras, priešingai nei prancūziško stiliaus tobulumo norma. Garbus kastilietis ėjo į garsią komediją ne kontempliuoti pavyzdinių profilių, bet užsimiršti, svaigintis personažų nuotykių ir tykančių pavojų potvynyje. Painiame ir intriguojančiame siužete poetas siuvinėjo išdailintą verbalinę tėkmę, žydinčią žaibuojančiomis metaforomis, tamsių šešėlių ir spindinčių atšvaitų žodynu, kaip ir to paties amžiaus paveikslai. Greta aistra liepsnojančių likimų publika atrasdavo vaizduotės kaitrą, nepakartojamą Lope ar Calderóno ketureilių liepsną.

Malonumo, kurį kelia mūsų teatras, esmė yra tos pačios dionisinės linijos kaip ir mistinė ekstazė vienuolių broliukų ir sesučių, kurie buvo didieji egzaltacijos girtuokliai. Kartoju, nieko kontempliatyvaus. Kontempliacijai reikia šaltumo ir atstumo tarp objekto ir mūsų. Norintysis kontempliuoti potvynį pirmiausia turi pasirūpinti, kad nebūtų jo nuneštas.

Taip abiejuose teatruose matome du priešingus meninius tikslus: kastilietiškoje dramoje svarbiausia yra peripetija, audringas likimas ir lyrinis eilių ornamentiškumas auksiniame fone. Prancūzų tragedijoje svarbiausias yra pats personažas, pavyzdinė ir paradigminė jo kokybė. Dėl šios priežasties Racine'as mums atrodo šaltas ir monochromiškas. Jis tarytum priverčia įžengti į sodą, kuriame kalba tik statulos, varginančios mūsų žvilgsnį vis tuo pačiu gestu. Lope de Vegos kūryboje, priešingai, randame greičiau tapybą nei skulptūrą. Didžiulė drobė yra pilna šešėlių ir šviesų, ir viskas ten alsuoja spalvomis ir gestais: kilmingasis ir plebėjas, arkivyskupas ir kapitonas, karalienė ir kalnietė, nerami, plepi, gausi, sudirgusi minia, kuri laksto lyg išprotėjusi, be rangų ir normų, lyg besidauginančios infuzorijos vandens laše. Nuostabiajai mūsų teatro publikai pamatyti nereikia plačiai atverti

[2] Žr. Americo Castro esė viename Tirso tomų *Skaitiniai* iš puikios serijos *Kastilijos klasikai*.

akių lyg sekant profilio liniją, geriau jas primerkti, kaip tai daro tapytojas, kaip tai daro Velázquezas, žvelgiantis į freilinas, neūžaugas ir karališkąją porą.

Manau, kad šiandien toks požiūris į mūsų teatrą yra priimtiniausias. Ispanų literatūros žinovai – aš apie ją žinau labai nedaug – turėtų pateikti savo komentarus. Tai galbūt lemtų vaisingą analizę ir nukreiptų ją tikrųjų šio gausaus poetinio derliaus vertybių link.

Dabar tenorėjau išskirti figūrų meną ir nuotykių meną. Manau, kad aukštojo stiliaus romanas šiandien turi grįžti nuo įvykių prie figūrų ir užuot išgalvojęs intriguojančius siužetus – praktiškai neįmanomą dalyką – turi kurti patrauklius personažus.

IV

Dostojevskis ir Proustas

Tuo metu, kai kiti didieji rašytojai, stumiami slaptos laiko mūšos saulėlydžio link, nebeatrodo tokie svarbūs, Dostojevskis išlieka pačioje aukštumoje. Gal jo kūryba yra kiek per karštai vertinama, todėl savo nuomonę norėčiau išsakyti ramesnę valandą. Bet kuriuo atveju neabejotina yra tai, kad Dostojevskis išsigelbėjo iš tos visuotinės laivo katastrofos, kas nepavyko srovės nešamam praeito amžiaus romanui. Betgi visos priežastys, kuriomis aiškinamas šis triumfas, šis gebėjimas išlikti, man atrodo klaidingos. Manoma, kad jo romanai žavi paslaptingu veiksmo dramatizmu, išskirtinai patologiniais personažų charakteriais, egzotinėmis slavų sielomis, kurios taip skiriasi chaotiška savo kompleksija nuo mūsiškų grakščių, skaidrių ir aiškių sielų. Neneigiu, kad skaitant Dostojevskį šitai prisideda prie juntamo malonumo; tačiau, man atrodo, to nepakanka šiam fenomenui paaiškinti. Dar daugiau, šias ypatybes derėtų laikyti neigiamais faktoriais, labiau atstumiančiais nei patraukliais. Jei esate skaitę šiuos

romanus, sutiksite, kad jie palikdavo ne tik teigiamą, bet ir kažkokį slogų, nerimastingą ir lyg drumstą įspūdį.

Turinys niekuomet neišgelbsti meno kūrinio, o auksas nesudievina iš jo nukaltos skulptūros. Meno kūrinys gyvas daugiau savo forma nei medžiaga, ir jo patrauklumas kyla iš jo struktūros bei organinės sandaros. Štai tikrasis kūrinio meniškumas, į kurį turi orientuotis meno ir literatūros kritika. Kiekvienas, turintis subtilų estetinį jutimiškumą, pajus reveransą, kuris svarbiausiu paveikslo ar eilėraščio elementu įvardija „įvykį". Žinoma, be jo neegzistuoja joks meno kūrinys, kaip nėra gyvybės be tam tikrų cheminių procesų. Tačiau kaip gyvybė nesusideda tik iš šių procesų, o tampa gyvybe tada, kai prie cheminio dėsnio prisijungia naujas originalios struktūros darinys, taip ir meno kūrinys yra toks dėl formalios struktūros, valdančios medžiagą arba įvykį.

Mane visuomet stebino tai, kad net meno žmonės svarbiausiu meno elementu nepripažįsta formos, kuri diletantams atrodo abstrakti ir neveiksminga.

Autoriaus ar kritiko požiūris negali būti toks pat kaip nekvalifikuoto skaitytojo. Svarbiausias dalykas pastarajam yra galutinis kūrinio efektas, ir jam niekuomet nerūpi analizuoti savo malonumo kilmę.

Taip jau atsitiko, kad apie Dostojevskio romanų veiksmą buvo kalbėta daug, bet beveik nieko neužsiminta apie jų formą. Šis didis rašytojas aprašė neįprastus veiksmus ir jausmus, kurie sulaiko kritiko žvilgsnį ir neleidžia jam įsiskverbti į pačią knygos gilumą, romano struktūrą, kuri čia, kaip ir visoje meninėje kūryboje, atrodo labiausiai pridėtinė ir paviršinė. Štai jums ir įdomi optinė iliuzija. Dostojevskiui prikišami nesuprantami, migloti jo personažų charakteriai, ir pats autorius paverčiamas romano veikėju. Personažai atrodo sukurti lyg demoniškos ekstazės valandą kažkokios primityvios, nežinomos, giminingos žaibui ir broliškos viesului jėgos.

Tačiau visa tai tik magija ir fantasmagorija. Imlus protas tenkinasi šiais kosmogoniškais įvaizdžiais, bet nelaiko jų tikrais ir pirmenybę teikia aiškioms idėjoms. Galėtume manyti, kad

Dostojevskis kaip žmogus galbūt buvo vargšas apsėstasis arba, jei norite, net pranašas; bet Dostojevskis kaip rašytojas buvo paprasčiausias *homme de lettres*, pareigingas nuostabios tarnybos atlikėjas, ir niekas daugiau. Keletą kartų nesėkmingai bandžiau įtikinti Baroją, kad Dostojevskis visų pirma buvo išskirtinis romano meistras, genialiausias romano formos išradėjas.

Nėra geresnio pavyzdžio, įrodančio šiam žanrui būdingą ištęstumą. Dostojevskio knygos paprastai turi daug puslapių, tačiau veiksmas yra minimalus. Kartais jam prireikia dviejų tomų, kad aprašytų trijų dienų ar tik kelių valandų įvykius. Tačiau ar ne tiesa, kad čia jaučiama nuolatinė įtampa? Klaidinga galvoti, kad ją gali sukurti tik įvykių gausa. Visiškai priešingai: ją kuria tik keli ir detalizuoti, t. y. realizuoti įvykiai. Kaip ir kitur, čia tiktų posakis *non multa, sed multum**. Įtampa kuriama ne įvykių seka, bet kiekvienos smulkios detalės daugiažodžiu išplėtimu.

Siužeto laiko ir vietos sutelkimas, būdingas Dostojevskio technikai, leidžia netikėtai įžvelgti garbiųjų klasikinės tragedijos „vienovių" sugrįžimą. Ši norma, nežinia dėl ko reikalavusi susivaldyti ir apsiriboti, dabar atrodo it vaisingas šaltinis, tarsi atmosferos spaudimas, kuriantis vidinę romano įtampą.

Dostojevskiui nieko nereiškia pripildyti puslapių puslapius begalinių savo personažų dialogų. Dėl gausios žodžių srovės mes tarsi sotinamės veikėjų sielomis, išgalvoti asmenys įgyja aiškų kūniškumą, kuriam negalioja joks apibrėžimas.

Būtų perdėm sugestyvu kaltinti Dostojevskį gudriu elgesiu su skaitytoju. Neįžvalgieji gali patikėti, kad autorius apibrėžia kiekvieną iš savo veikėjų. Iš tiesų beveik visada norėdamas pristatyti kurį nors iš jų, rašytojas mums trumpai papasakoja jo biografiją, kuri, atrodo, pakankamai išsamiai apibrėžia veikėjo būdą ir savybes. Tačiau vos tik personažui ėmus veikti – t. y. pradėjus kalbėti ir atlikti kokius

* Nedaugeliu daug pasakyti (*lot.*).

nors veiksmus, – mes pasijuntame išmušti iš vėžių. Personažas nesielgia taip, kaip mums žadėjo ankstesnis apibrėžimas. Po pirmojo konceptualaus įvaizdžio, kurį mums davė autorius, seka kitas, kuriame matome personažą veikiantį tiesiogiai, tačiau jis nėra apibrėžtas autoriaus ir ryškiai skiriasi nuo pirmojo. Tuomet skaitytoją automatiškai apima nerimas pastebėjus, kad veikėjas išsprūsta susidūrus prieštaringiems duomenims, ir nenorom pats skaitytojas pradeda sekti veikėją, stengiasi interpretuoti jo bruožus, kad būtų sukurta vieninga asmenybė; kitaip tariant, skaitytojas pradeda apibrėžti personažą. Taip atsitinka mums patiems kasdieniame gyvenimo sąlytyje su aplinkiniais. Atsitiktinumas veda juos pro mūsų akis, filtruoja juos mūsų individualaus gyvenimo orbitoje, ir niekas oficialiai jų neapibrėžia. Taip kiekvieną akimirką susiduriame su sunkia realybe, o ne su paprasta sąvoka. Ir šis nesugebėjimas įžvelgti iki galo jų paslapties, šis sąlyginis artimo nenoras sutikti su mūsų mintimis apie jį suteikia jam nepriklausomybę nuo mūsų ir verčia mus jausti jį kaip kažką realiai egzistuojantį, esantį ir transcendentinį mūsų fantazijoms. Taip prieiname prie netikėto atradimo: Dostojevskio „realizmą" – vadinkime jį taip, kad išvengtume painumo, – sudaro ne jo pateikti daiktai ir įvykiai, bet elgesio su jais būdas, kurį skaitytojas yra priverstas atrasti pats. Jo „realizmas" yra ne gyvenimo medžiaga, bet gyvenimo forma.

Tokia karine gudrybe išmušdamas skaitytoją iš vėžių, Dostojevskis gali būti net žiaurus. Jis ne tik liaujasi apibrėžinėjęs iš anksto savo personažus, bet ir pateikia juos taip, kad jų elgesys kinta kiekviename etape, poelgiai visų skirtingi, ir mums atrodo, tarsi jie pamažu formuotųsi ir integruotųsi čia pat prieš mūsų akis. Dostojevskis atsisako charakterių stilizacijos ir siekia, kad išryškėtų jų klaidos, kaip kad atsitinka realybėje. Skaitytojas, abejodamas ir tikslindamas savo sprendimus, nuolat bijodamas suklysti, yra priverstas nustatyti šių neaiškių būtybių galutinius bruožus.

Prie šių ir kitų Dostojevskio gebėjimų prisideda dar viena neprilygstama savybė: jo knygos – geresnės ar blogesnės – niekuomet neatrodo netikros, sąlyginės. Skaitytojo akis niekuomet neužkliūva už teatro dekoracijų, jis jaučiasi panardintas į tobulą kvazirealybę, visuomet autentišką ir kupiną veiklos. Mat romanui, skirtingai nei kitiems poetiniams žanrams, reikalinga, kad nesuvoktume jo kaip romano, kad neįžiūrėtume teatrinės uždangos ar sceninės vaidybos. Pavyzdžiui, Balzacas, skaitomas šiandien, kiekviename puslapyje žadina mus iš romano sapno, nes vis atsimušame į jo rašytojinius pastolius. Tačiau svarbiausia struktūros sąlyga, kurią įaudžia romane Dostojevskis, yra daug sunkiau paaiškinama, ir apie tai norėčiau kalbėti vėliau.

Vis dėlto reikėtų pažymėti, kad šis įprotis neapibrėžti, išmušti pagrindą iš po kojų, ši nuolatinė charakterių kaita, laiko ir vietos kondensacija, galiausiai ištęstumas arba *tempo lento* nėra išskirtinai dostojevskiškos ypatybės. Visi romanai, šiandien verti dėmesio, daugiau ar mažiau atitinka tokį modelį. Vakaruose tokiu pavyzdžiu galėtų būti Stendhalio žymiausios knygos. „Raudona ir juoda“, biografinis romanas, pasakojantis apie keletą vieno vyro gyvenimo metų, yra sudarytas iš trijų ar keturių paveikslų, kurių kiekvienas rutuliojasi taip, kaip visas rusų meistro romanas.

Paskutinis reikšmingas romanas – milžiniškas Prousto darbas – dar labiau išryškina šią paslaptingą struktūrą, tam tikra prasme net pernelyg ją akcentuodamas.

Prousto kūryboje ištęstumas, lėtumas pasiekia viršūnę, kone virsdamas statiškų planų serija, be jokio judesio, progreso bei įtampos. Jo kūryba įtikina mus, kad patogaus lėtumo priemonė jau išsisėmė. Siužeto beveik nebelieka ir išsitrina paskutinis dramatinio intereso likutis. Taip romanas išgryninamas iki nejudraus aprašymo ir ypač išryškinamas ištęstas atmosferiškas charakteris be konkretaus veiksmo, kuris iš tiesų yra esminis šiame žanre. Galiausiai pastebime, kad romanui trūksta skeleto, tvirto ir stipraus karkaso kaip skėčiui

virbalų. Bekaulis romano kūnas tampa beformiu debesiu, befigūre plazma, bekontūriu minkštimu. Todėl anksčiau ir sakiau, kad, nors siužetas arba veiksmas užima minimalią vietą šiuolaikiniame romane, iš tiesų jis negali būti eliminuojamas visiškai, nes išsaugo mechaninę savo funkciją: perlų vėrinio siūlą, skėčio virbalus, palapinės atramas.

Mano mintis – kurią atmesdamas skaitytojas turėtų pirmiau gerai apmąstyti – yra ta, kad minėtas dramatinis interesas romane neturi estetinės vertės, tėra tik mechaninė jo reikmė. Šios reikmės priežastis išplaukia iš žmogiško dėsnio, kuris yra vertas aprašyti atskirai[3].

V

Veiksmas ir kontempliacija

Daugiau kaip prieš dešimtį metų „Meditacijose apie Don Kichotą" moderniojo romano esminei misijai priskyriau atmosferos aprašymą, priešingai nei kitoms epinėms formoms – epopėjai, apsakymui, nuotykių romanui, melodramai ir feljetonui, – kurios atspindi konkretų, griežtai apibrėžtos linijos ir krypties įvykį. Palyginus su konkrečiu veiksmu, kuris yra greičiausias žingsnis sprendimo link, atmosferiškumas reiškia ištęstumą ir ramybę. Veiksmas įtraukia mus į dramatišką savo tėkmę; atmosferiškumas – priešingai, paprasčiausiai kviečia į savo kontempliaciją. Tapyboje peizažas atspindi atmosferinę temą, kurioje „nieko nevyksta", o istorinis paveikslas pasakoja herojišką žygdarbį, atviros formos įvykį. Tai joks atsitiktinumas, kad su peizažo motyvu išrasta ir *plein air* technika, t. y. atmosferiškumas.

Vėliau ne kartą turėjau progos įsitikinti šios minties teisingumu, nes geriausios publikos skonis ir šiuolaikinių autorių didingi sumanymai vis aiškiau išduoda romano kaip

[3] Apie Prousto romaną žiūrėk esė „Laikas, atstumas ir forma Prousto mene" (1923), įtrauktą į *El Espectador* VIII tomą.

ištęsto žanro lemtį. Paskiausioji aukštojo stiliaus kūryba, t. y. Prousto darbai, parodo šią problemą maksimaliai akivaizdžiai: juose nepaprastai ryškiai pasireiškia romano nedramatiškumas. Proustas visiškai atsisako patraukti skaitytoją veiksmo dinamiškumu ir palieka jį grynai kontempliatyvioje būsenoje. Taigi šis radikalizmas yra priežastis sunkumų ir nepasitenkinimo, kurį skaitytojas patiria skaitydamas Proustą. Kiekvieno puslapio pradžioje mes tarsi prašome autorių bent truputį dramatinio sudominimo, nors ir sutinkame, kad ne įtampa, o tai, ką autorius pateikia taip nepaprastai gausiai, ir yra pats puikiausias delikatesas. Autorius mums siūlo mikroskopinę žmonių sielų analizę. Su dramatizmo kruopelyte toks kūrinys būtų tiesiog tobulas, nes iš tiesų mes tenkinamės beveik niekuo.

Kaip tai suderinti? Kodėl skaitydami romaną, kurį vertiname, reikalaujame nors minimalaus veiksmo, kurio iš tiesų nevertiname? Manau, kad kiekvienas, mąstantis truputį giliau apie savo malonumo komponentus, patiriamus skaitant didingus romanus, susiduria su tuo pačiu prieštaravimu.

Jei vienas dalykas yra reikalingas kitam, tai nereiškia, kad pirmasis yra vertingas. Kad atskleistume nusikaltimą, reikalingas skundikas, tačiau dėl to nepradedame vertinti skundo.

Menas pasireiškia mūsų dvasioje tuomet, kai matome paveikslą ar skaitome knygą. Tam reikalingas normalus mūsų psichologinio mechanizmo funkcionavimas ir visa jo poreikių grandinė, kuri yra būtina meninio kūrinio visumos dalis, tačiau neturi estetinės vertės arba tik menką jos atspalvį. Manyčiau, kad dramatinis interesas yra psichologinė romano būtinybė, ne daugiau ir ne mažiau. Atrodo, kad mažai kas taip galvoja. Manoma, kad įtaigus siužetas yra vienas vertingiausių kūrinio estetinių faktorių, ir dėl to jo reikalaujama kuo daugiau. Aš galvočiau priešingai, nes veiksmas, ne daugiau kaip mechaninis elementas, yra estetiškai negyvas, todėl turėtų būti sumažintas iki minimumo. Tačiau priešingai nei Proustas manau, kad šis minimumas yra neišvengiamas.

Šis klausimas peržengia romano ir net meno ribas, įgaudamas didžiulį mastą filosofijoje. Atmenu, savo universitetinėse paskaitose esu daug kartų lietęs šią temą.

Kalbama ne mažiau kaip apie veiksmo ir kontempliacijos antagonizmą ar tarpusavio ryšį. Oponuoja dviejų tipų žmonės: vienas siekia grynos kontempliacijos, kitas linkęs veikti, dalyvauti, jaudintis. Pirmasis atranda dalykus tik juos kontempliuodamas. Susidomėjimas užtemdo kontempliaciją, priversdamas mus veikti, užakindamas vienus dalykus ir užliedamas ryškia šviesa kitus. Mokslas, žinoma, laikosi šios kontempliatyvios nuostatos, tyrai atspindinčios daugiaformį kosmoso veidą. Menas taip pat yra mėgavimasis kontempliacija.

Tad kontempliacija ir veiksmas yra tarsi dvi polinės mokslo formos, kurios iš principo viena kitą neigia. Todėl veiklus žmogus paprastai būna silpnas ar net blogas mąstytojas, o idealus išminčius, pavyzdžiui, stoikas, yra atskirtas nuo bet kokios veiklos, neaktyvus, kupinas nejudrios lagūnos dvasios, abejingai atspindinčios bėglų dangų.

Tačiau šis radikalus supriešinimas, kaip ir visas radikalizmas, yra geometrinės dvasios utopija. Gryna kontempliacija neegzistuoja, negali egzistuoti. Jei neturėdami jokio konkretaus intereso susitelksime į universumą, negalėsime nieko gerai matyti. Juk daiktų skaičius, traukiantis mūsų žvilgsnį, bus begalinis. Mūsų žvilgsnis nestabtelės prie vieno daikto, nes akys abejingai klaidžios po universumo peizažą, slydinėdamos be tvarkos ir perspektyvos, nepajėgios susikoncentruoti. Dažnai užmirštama paprasčiausia tiesa, jog tam, kad matytum, reikia žiūrėti, o tam, kad žiūrėtum, reikia susikoncentruoti, t. y. sutelkti dėmesį. Dėmesys yra privalumas, kurį subjektyviai suteikiame vieniems daiktams, deja, kitų sąskaita. Neįmanoma užfiksuoti vieno daikto, neatsisakant dėmesio kitam. Galima sakyti, kad dėmesys yra palankus šviesos fokusas, kurį koncentruojame į vieną vietą, ignoruodami ir palikdami prietemoje kitą.

Gryna kontempliacija pretenduoja būti griežtu nešališkumu mūsų vyzdžio, kuris turi atspindėti realybę, neleisdamas subjektui nė menkiausios intervencijos ar deformacijos. Tačiau atkreipkime dėmesį, kad kaip neišvengiama jos prielaida funkcionuoja dėmesio mechanizmas, kuris nukreipia žvilgsnį iš subjekto vidaus į daiktus, suteikdamas jiems tam tikrą asmenišką perspektyvą, modelį ir hierarchiją. Dėmesys sutelkiamas ne į tai, kas matoma, bet priešingai – gerai matoma tik tai, į ką yra atkreipiamas dėmesys. Dėmesys yra psichologinis *a priori*, kuris veikia pirmumo, t. y. interesų pagrindu.

Naujoji psichologija turėjo paradoksaliai sugriauti tradicinę mentalinių savybių tvarką. Scholastai, kaip ir graikai, sakė: *ignoti nulla cupido* – tai, kas nežinoma, nėra trokštama ir nedomina. Tačiau tiesa yra kita: gerai žinome tik tai, ko kažkada troškome, arba tiksliau kalbant, kas mus domino ar tebedomina. Kaip galima domėtis tuo, kas dar nėra žinoma? Tai yra paradoksas, kurį bandžiau aiškinti savo „Mąstymo pradžioje"[4].

Daugiau nesigilinant į šį subtilų dalyką, užtektų kiekvienam atrasti savo praeityje aplinkybes, kurios daugiausia pamokė, ir pastebėti, kad tai nebuvo tie momentai, kai sąmoningai norėta matyti ir tik matyti. Peizažas, kurį matėme kaip turistai, nėra geriausiai matytas peizažas. Ne paslaptis, kad pastaruoju metu turistas į nieką nesigilina. Klaidžiodamas po didmiestį ar jo rajoną, jis nekreipia dėmesio į aplinką ir nenori užkariauti didingo jos turinio. Tačiau iš principo atrodo, kad būtent turistui, užsiėmusiam išskirtinai kontempliacija, turėtų tekti didžiausias žinių laimikis. Kitas kraštutinumas yra žemdirbys, kurio santykis su lauku tėra tik interesas. Kiekvienas, vaikščiojęs po kaimą, su nuostaba mato, koks abejingas yra valstietis savo laukui. Tarsi jis nežinotų, jog toje aplinkoje galima įžvelgti ir kai ką daugiau, ne tik vartotojišką žemdirbio interesą.

[4] *Revista de Occidente*, 1923 m. spalis (perspausdinta „Mirabeau arba politikas", rinkinyje *El Arquero*).

Vadinasi, optimali pažinimo situacija – t. y. kiekybinis ir kokybinis objektyvių elementų pažinimas – yra tarpinė grandis tarp grynos kontempliacijos ir reiklaus intereso. Reikėtų, kad gyvybinis, ne itin suvaržytas ar siauras interesas organizuotų mūsų kontempliaciją, ją apibrėžtų, ribotų, jungtų ir toliau kreiptų į dėmesio perspektyvą. Su pagarba kaimui galima užtikrinti, kad *ceteris paribus** yra medžiotojai, aistringi medžiotojai, siekiantys geriau pažinti teritoriją, užmegzti vaisingesnį kontaktą su daugiaformio žemės lauko kraštinėmis ir ribomis. Taip pat ir mes esame geriausiai įsidėmėję tą miestą, kuriame buvome įsimylėję. Meilė sukoncentravo mūsų dvasią į žavųjį objektą, suteikdama mums hiperjutimiškumo absorbuoti visa, kas liejosi aplinkoje, nepaverčiant to sąmoningu regėjimo centru.

Labiausiai mus persmelkę paveikslai nebuvo tie, iš muziejaus, į kurį ėjome „žiūrėti paveikslų", bet galbūt kuklūs paveikslėliai kambario prieblandoje, kur egzistencija susiliejo su kitais mūsų rūpesčiais. Dažnai koncerte nesuskamba muzika, kurią eidami gatve ir paskendę savo mintyse išgirstame grojant akląjį, ir mūsų širdys suvirpa.

Akivaizdu, kad pirminė žmogaus paskirtis nėra kontempliacija. Dėl to klaidinga galvoti, kad geriausia sąlyga kontempliuoti yra nusiteikti apmąstymams, t. y. paversti juos pirminiu veiksmu. Priešingai, palikdami kontempliacijai antrą planą ir sieloje ugdydami intereso dinamizmą, įgyjame maksimalią galią absorbuoti ir priimti.

Jei taip nebūtų, pirmasis žmogus, stovėdamas prieš kosmosą, būtų aprėpęs jį žvilgsniu, būtų pamatęs jį visą ištisai. Bet atsitiko taip, kad laikui bėgant žmonija išvysdavo tik vieną visatos dalį po kitos, tik ratą po rato, tarytum kiekviena gyvybinė situacija, nauji troškimai, poreikiai ir interesai būtų tarnavę percepciniu organu vis kitai siaurai zonai įžvelgti.

Iš to išplaukia, kad tai, kas, regis, trukdo kontempliacijai – įvairūs interesai, jausmai, poreikiai, prioritetai, – iš-

* Kiti panašūs (*lot.*).

ties tampa neišvengiamais jos instrumentais. Visa žmogaus lemtis, jei tik nėra siaubingai iškamuota, galėtų tapti puikiu kontempliacijos aparatu – observatorija – tokios formos, kad jokia kita, gal iš pažiūros ir pati tinkamiausia, negalėtų jos pakeisti. Taigi paprasčiausias ir skausmingiausias gyvenimas gali sulaukti teorinio pašventinimo, neperduodamos išminties misijos – ne kiekvienas egzistencijos tipas turi optimalias geresnio pažinimo sąlygas.

Tačiau palikime šias tolumas ir stabtelkime prie minties, kad tik veiksmas, nors ir minimalus, daro kontempliaciją įmanomą. Kadangi romano peizažas ir forma yra išgalvoti, autorius turi sukelti mums tariamą susidomėjimą, įsijautimą, kuris yra lyg mūsų gebėjimo matyti dinamiškas ramstis ir perspektyva. Kadangi skaitytojas rutulioja psichologinį įžvalgumą, mąžta dramatizmo troškulys. Šis faktas yra dėkingas, nes šiandien romanistas nėra pajėgus išgalvoti naujų, išskirtinių siužetų savo kūrybai. Mano nuomone, tai neturėtų jo jaudinti. Jam užtenka minimalios įtampos ir judėjimo. Tačiau dabar šis minimumas yra būtinas. Proustas aiškiai pademonstravo veiksmo reikalingumą, parašydamas paralitinį romaną.

VI

Romanas kaip „provincijos gyvenimas"

Taigi reikėtų pakeisti terminus: veiksmas, arba siužetas, nėra romano esmė, bet, priešingai, tik išorinis jo karkasas, mechaninis rėmas. Romano esmė – kalbu tik apie šiuolaikinį romaną – nėra tai, kas vyksta, bet būtent tai, „kas nevyksta", grynas personažų gyvenimas, buvimas ir gyvavimas, ypač savoje bendruomenėje ar aplinkoje. Netiesioginis šio teiginio įrodymas gali būti ir faktas, jog sunkiai prisimename žymiausių nuotykių romanų įvykius, jų peripetijas, bet puikiai įsimename pačias figūras, tik jas, ir šių knygų pavadinimų

citavimas mums prilygsta kadaise lankytų miestų vardijimui; iš karto prisimename klimatą, miestui būdingą kvapą, bendrą žmonių toną ir tipinį egzistencijos ritmą. Ir tik vėliau, progai pasitaikius, mūsų atmintyje iškyla kokia nors konkreti scena.

Todėl rašytojas klysta siekdamas romane išryškinti tik „veiksmą". Mums tinka bet koks įvykis. Klasikiniu pavyzdžiu, kai estetinis romano malonumas nepriklauso nuo siužeto, visuomet laikiau Stendhalio kūrinį, kurį jis paliko vos įpusėjęs ir išleido skirtingais pavadinimais: „Liusjenas Levenas", „Žaliasis medžiotojas" ir t. t. Nors tik įpusėta, knyga turi pakankamai daug puslapių. Tačiau ten nieko nevyksta. Vienas jaunas karininkas, atvykęs į apskrities sostinę, įsimyli aukštuomenės damą. Skaitydami stebime tik abiejų būtybių subtilų nuostabaus jausmo gimimą, ir tiek. Kai veiksmas pradeda komplikuotis, romanas baigiasi, tačiau mums išlieka įspūdis, kad ir toliau galėtume skaityti tuos puslapių puslapius apie šį Prancūzijos užkampį su tikrų tikriausia dama ir jaunuoju karininku burnočio spalvos uniforma.

Ar bereikia ko nors daugiau? Būkite malonūs pagalvoti, kas galėtų būti „kita", jei ne tai, jei ne šie „įdomūs dalykai", šios žavingos peripetijos... Romano žanre „kita" neegzistuoja (nekalbu apie feljetoną ar Poe bei Wellso mokslinės fantastikos apsakymą ir kt.). Gyvenimas yra kasdieniškas. Specifinę savo graciją romanas atskleidžia ne ten, kraštutinumuose, o čia, paprastos, nelegendinės valandos žavesyje[5]. Autorius negali tikėtis, kad sudomins skaitytoją kasdienišką jo horizontą išplėsdamas neįprastais nuotykiais. Reikėtų veikti atvirkš-

[5] Šis estetinis kasdienybės patvirtinimas ir griežtas jos atskyrimas nuo stebuklingojo pradmens yra esminis „romano" žanro apibūdinimas ta prasme, kuri svarbi šioje esė. Tikiuosi, skaitytojas nesuklups susidūręs su atsitiktine dviprasmybe kalbos, kuri vartoja tą patį terminą nuotykių knygoms ir jų priešybei „Don Kichotui" apibrėžti. Atvirai sakant, norint įžvelgti sąlygas, apibrėžiančias romaną naujausia šio termino prasme, užtenka pamąstyti, kokiu būdu gali būti sukurtas epinis žanras, kuris formaliai eliminuoja visa, kas yra išskirtina ir nekasdieniška.

čiai, t. y. dar labiau susiaurinti skaitytojo horizontą. Pabandysiu tai paaiškinti.

Jei suvokiame horizontą kaip būtybių ir įvykių aplinką, kuri sudaro kiekvieno mūsų pasaulį, galime suklysti manydami, kad egzistuoja itin platūs, itin įvairūs ir daugialypiai horizontai, kurie atrodo labai įdomūs, o tuo tarpu kiti, siauri ir monotoniški, nepatraukia mūsų dėmesio. Čia susiduriame su iliuzija. Panelė *comptoir** galvoja, jog grafienės pasaulis yra daug dramatiškesnis nei jos, nors iš tiesų grafienė lygiai taip pat nuobodžiauja savo žėrinčiame pasaulyje kaip ir romantiškoji pardavėja savo vargingoje tamsioje aplinkoje. Būti grafiene yra tokia pat kasdienybė kaip ir visų kitų.

Tiesa yra kitokia nei šis klaidingas įsivaizdavimas. Neegzistuoja nė vieno atskiro horizonto, kuris pats savaime, savo konkrečiu turiniu būtų įdomus, nes tik visas horizontas, tebūnie jis toks, koks yra – platus ar siauras, šviesus ar tamsus, įvairus ar vienalytis, – gali mus dominti. Pakanka, kad mes gyvybingai prie jo pritaptume. Gyvybingumas yra toks veiklus, kad labiausiai apleistoje dykynėje atranda pretekstą įsiliepsnoti ir vibruoti. Gyvendami didmiestyje, sunkiai suvokiame, kaip galima kvėpuoti kaimelyje. Tačiau jei atsitiktinumas nubloškia mus į jį, po kiek laiko nustebę pamatome, kad jaudinamės dėl mažų vietos intrigų. Panašiai atsitinka su Fernando Poe moterų grožiu: iš pradžių jaučiame pasišlykštėjimą vietinėmis moterimis, bet neilgai trukus su tuo apsiprantame, ir *bubis* genties moterys mums atrodo lyg Vestfalijos princesės.

Tai, mano nuomone, romano žanrui yra svarbiausia. Autoriaus taktika susideda iš skaitytojo atribojimo nuo realaus jo horizonto ir patalpinimo į mažą hermetišką ir įsivaizduojamą horizontą, kuris iš tiesų yra vidinė romano aplinka. Žodžiu, rašytojas turi apgyvendinti skaitytoją romane, sudominti tais žmonėmis, kuriuos pristato ir kurie, kad ir labai žavūs, negali sietis su realiomis būtybėmis, supančiomis tikrovėje, ir nuolat reikalauja jo dėmesio. Paversti skaitytoją

* Pardavėja (*pranc.*).

laikinu „provincialu", mano manymu, yra didžioji rašytojo paslaptis. Todėl anksčiau minėjau, kad užuot siekus išplėsti savo horizontą – koks romano horizontas ar pasaulis galėtų būti platesnis ir turtingesnis už kukliausią realybę? – reikia jį suspausti, apriboti.

Nė vienas horizontas, kartoju, nėra įdomus savo medžiaga. Įdomiausia yra jo *forma,* t. y. kosmoso ar viso pasaulio horizonto forma. Mikrokosmosas ir makrokosmosas yra tokie patys kosmosai; skiriasi tik jų spindulio dydis; tačiau gyvenantiems kiekviename iš jų, jis visuomet yra tas pat absoliutus dydis. Prisiminkite Poincare hipotezę, kurią perėmė Einsteinas: „Jei mūsų pasaulis trauktųsi ir mažėtų, viskas jame atrodytų tokių pačių dimensijų".

Horizonto ir intereso reliatyvumas – kiekvienas horizontas turi *savo* interesą – yra gyvenimo dėsnis, kuris estetinėje plotmėje padaro romaną įmanomą.

Iš jo kyla kai kurios šio žanro normos.

Hermetizmas

Patyrinėkime save tuomet, kai baigiame skaityti įdomų romaną. Mums atrodo, kad išnyrame iš kitos egzistencijos, išsivaduojame iš pasaulio, nekomunikuojančio su mūsiškiu autentišku. Ryšio nebuvimas akivaizdus, turint omeny, kad šio perėjimo užčiuopti negalime. Tik prieš akimirką buvome Parmoje su grafu Moska ir Sanseverina, ir Klelija, ir Fabricijumi; gyvenome su jais, jaudinomės dėl jų rūpesčių atrasdami save toje pačioje atsmosferoje, erdvėje ir laike kaip ir šie personažai. Dabar staiga, be jokio išankstinio nusiteikimo atsiduriame savo kambaryje, savo mieste ir laike; jau pradeda busti įprastinių rūpesčių jaudulys. Čia yra tam tikras neryžtingumo, svyravimo intervalas. Neseni prisiminimai mus vėl staiga panardina į romano pasaulį, ir turime pasistengti išnerti prie savo pačių egzistencijos pakrantės, tarsi kapstydamiesi kažkokiame vandenyne. Jei kas nors į mus pažiūrėtų, pamatytų mūsų akių vyzdžius, išsiplėtusius lyg skenduolių.

Aš vadinu romaną meno kūriniu, kaip tik turinčiu šį efektą. Tai yra magiška, gigantiška, unikali, šlovinga šio nepriklausomo šiuolaikinio meno galia. Kad ir kokias kitas vertybes romanas turėtų, šių nepasiekęs, liks nevykusiu romanu. O, išaukštintoji, kilni galia, kuri gausina mūsų egzistenciją, išlaisvina mus ir padaugina, praturtina persikėlimais iš vienos vietos į kitą!

Kad šis efektas pavyktų, autorius pirmiausia turi mus įtraukti į uždarą aplinką, kuri yra jo romanas, po to pašalinti atsitolinimą ir izoliuoti mus nuo realios erdvės, kurią palikome. Pirmoji užduotis nėra sunki, kiekviena įtaigi detalė pastūmės mus prie įėjimo, kurį autorius atveria prieš mus. Antroji – sudėtingesnė. Rašytojas turi sukurti hermetišką atmosferą, be jokios angos ir plyšio, pro kurį vėlei galėtume įžvelgti realybės horizontą. Tai paaiškinti nesunku. Jei mums leidžiama palyginti vidinį knygos pasaulį su išoriniu, realiu ir esame kviečiami jame „gyventi", tai romano dydžiai, apimtys, problemos ir aistros išsenka tiek, kad pradingsta visas jų žavesys. Tai yra tas pat, kaip būnant sode žiūrėti į paveikslą, vaizduojantį tą patį sodą. Tapytas sodas išties žydi ir žaliuoja tik kambaryje, ant bespalvės mūro sienos, atverdamas įsivaizduojamo vidurdienio properšą.

Todėl, mano manymu, tikrasis rašytojas yra tas, kuris apdovanotas gebėjimu užmiršti ir priversti mus užmiršti realybę, esančią už jo romano. Tebūnie jis „realistas", t.y. jo romano mikrokosmosas sukurtas iš realios materijos; bet mums įsiliejus į romano erdvę, nepasigendame tikrovės, likusios už jos.

Šitai yra pagrindas atsirasti negyvam romanui, perkrautam transcendentinių intencijų: tebūnie jos politinės, ideologinės, simbolinės ar satyrinės. Juk šie veiksniai yra tokie, kad negali gyvuoti fiktyviai, jie funkcionuoja tik susilieję su kiekvieno individo veiklos horizontu. Piktnaudžiauti jais reiškia išstumti mus iš virtualaus romano pasaulio, priverčiant aktyviai ir gyvybingai bendrauti su realios mūsų egzistencijos pasauliu. Kodėl turėčiau domėtis išgalvotais personažų likimais, jei autorius priverčia mane susidurti su žiauriomis

politinės ar metafizinės mano lemties problemomis! Rašytojas, priešingai, turėtų stengtis atitraukti mus nuo realybės, laikydamas skaitytoją virtualios romano egzistencijos hipnozėje.

Čia atrandu didžiulio sunkumo – galbūt neįmanomumo – priežastį, kuri niekuomet nebuvo aiškiai išsakyta ir pasireiškia vadinamajame „istoriniame romane“. Noras, kad išgalvotas kosmosas turėtų ir istorinį autentiškumą, įveda į jį nuolatinę dviejų horizontų koliziją. Kadangi kiekvienam horizontui reikia skirtingai nustatyti savo regėjimą, nuolat turime keisti poziciją; tai neleidžia skaitytojui svajingai įsijausti į romaną nei griežtai sekti istorinių įvykių raidą. Kiekviename puslapyje abejojame nežinodami, ar įvykį ir personažą projektuoti į įsivaizduojamą horizontą, o gal į istorinį, kuriame vis tiek juntame falsifikavimo ir netikrumo atmosferą. Bandymas sujungti abu pasaulius reiškia abipusį jų neigimą; mums atrodo, kad autorius falsifikuoja istoriją, perdėm ją priartindamas, arba sumenkina romaną, nutolindamas jį į abstraktų istorinės tiesos planą.

Tačiau hermetizmas yra toji forma, kuri romane priima visuotinį meno imperatyvą: intranscendenciją. Tai erzina visas sumišusias galvas ir miglotas sielas! Tačiau ką padarysi, jei egzistuoja nepalenkiamas dėsnis: kiekvienas daiktas privalo būti tuo, kuo yra, ir negali būti kitkuo! Yra žmonių, kurie nori būti viskuo. Nepatenkinti būdami menininkais, jie trokšta būti politikais, įsakinėti ir valdyti minias, arba tapti pranašais, valdyti dieviškumą ir nurodinėti sąžinėms! Jeigu jie jaustų tokią pretenziją tik savo asmenybei, tai dar nebūtų nieko baisaus; bet ši ambicija skatina juos norėti, kad ir daiktai turėtų tokį daugialypį tikslą. Tačiau tai yra neįmanoma. Menas visiškai atsiriboja nuo tokių žmonių, kurie nori būti menininkais ir kartu daugiau nei menininkais, nesiekiančiais meniškumo. Taip ir poeto politika visuomet tėra naivus, bejėgis gestas.

Romano hermetizmą sąlygoja viena grynai estetinė būtinybė – atsiribojimas nuo jį supančios realybės. Ši sąlyga tarp

daugelio kitų pagimdo pasekmę, dėl kurios jis negali siekti tapti filosofija, politiniu pamfletu, sociologiniu tyrimu ar moraliniu pamokslu. Romanas tegali būti tik romanas, jo *vidus negali išspinduliuoti savęs į išorę,* kaip ir sapnas nustotų būti juo tą akimirką, kai norėtume ištiesti ranką į būdravimą, paliesti realų objektą ir įsinešti jį į magišką sferą, kurioje esame miegodami. Ranka mūsų sapne tėra vaiduoklis, negalįs išlaikyti net rožės žiedlapio. Abu pasauliai yra tokie abipusiškai nesutapatinami, kad menkiausias jų kontaktas naikina arba vieną, arba kitą. Iš vaikystės žinome, kad bandymas pirštu paliesti vaivorykštinio muilo burbulo vidų visuomet žlugdavo. Švelnus, sklandantis kosmosas dingdavo netikėtai sprogęs ir palikęs ant grindų putų ašarą.

Su tuo nieko bendro neturi romanas, kuris po gyvenimo šitame puikiame somnambulizme sukelia mums antrinę vitališkų rezonansų seką. „Don Kichoto" simbolizmas nėra vidinis, bet sukurtas mūsų iš išorės, apmąstant skaitytą knygą. Religinės ir politinės Dostojevskio idėjos romane neturi išsipildymo kokybės; jos vertinamos tik kaip fikcijos, kaip ir personažų veidai ir beprotiškos jų aistros.

Rašytojau, pažvelk į Florencijos baptisterijos duris, kurias sukūrė Lorenzo Ghiberti! Ten, mažų paveikslėlių serijoje, atspindėtas beveik visas pasaulio sukūrimas: vyrai, moterys, žvėrys, vaisiai, pastatai. Skulptorius nesiekė nieko daugiau, tik sumodeliuoti šias formas; tačiau jaučiame malonų virpulį, su kuriuo menininko ranka išrėžė Abraomo aukojamo avinėlio kaktos liniją, apvalų obuolio šoną, siaurėjančią pastato perspektyvą. Taip ir tikrasis romanistas, pakildamas virš kitų savo pomėgių, jaučia saldžią beprotybę pasakoti, išgalvoti vyrus ir moteris, jų pašnekesius ir aistras, įsiliejančias į kalvės žaizdre išlenktą kūną, kuris yra romanas, ir be jokios nostalgijos paliekamam verdančiam gyvenimui užsidaro savo ertmėje lyg stebuklingo šilkverpio vikšras, poliruojantis vidaus skliautą, kad neliktų jokios tuščios properšos realybės orui ir šviesai.

Paprasčiau sakant, romanistas yra žmogus, kurį tuo metu, kai jis rašo, labiausiai domina jo paties įsivaizduojamas pasaulis. Jei taip nebūtų, jei tai jo nedomintų, kaipgi jis galėtų tikėtis, kad bus įdomu mums? Dieviškasis lunatikas romanistas turi užkrėsti mus savo vaisingu somnambulizmu.

VII

Romanas – „sodrusis" žanras

Hermetinis romano charakteris išryškėja lyginant jį su lyrikos žanru. Lyrikos stebuklas išnyra iš tikrovės gelmių kaip dirbtinis fontanas virš peizažo. Lyrika yra skirta stebėti iš šalies kaip ir statula, kaip ir Graikijos šventykla. Ji nepatiria kolizijos su mūsų realybe, tiksliau pasakius, įgyja savą graciją tik palyginus su ja, su olimpiniu naivumu demonstruodama savo nerealumo nuogybę. O romanas, kaip ir tikrovės pasaulis, yra skirtas žiūrėti iš vidaus, nes pagal metafizinį dėsnį kiekvienas individas kiekvieną savo gyvenimo momentą yra centre. Gėrėdamiesi romanu, turime jaustis apsupti jo iš visų pusių ir kartu atsisakyti minties, kad jis yra objektas, išsiskiriantis iš visų kitų. Būtent todėl, būdamas tobulas „realizmo" žanras, romanas yra nesuderinamas su išorine tikrove. Įtraukdamas į savo vidų, jis visų pirma turi išstumti ir sunaikinti aplinką.

Iš šio poreikio kyla visos žanro ypatybės, ką jau esu minėjęs: viskas suvedama į hermetizmą. Taip iškyla neišvengiamas autopsijos imperatyvas, nes autorius realų pasaulį turi uždengti įsivaizduojamu. Kad nematytume vieno daikto, jį uždengtume, turime matyti kitą, tą, kuris jį dengia. Tačiau vaiduoklis neturi šešėlio ir negali paslėpti nė menkiausios visatos dalelės. Abu šie simptomai atskleidžia ultrakapo būtybėms klajojančią Dante's realybę. Užuot apibrėžęs personažą ar jausmą, autorius turi pažadinti juos, kad savo egzistavimu jie užstotų mums mūsų aplinką.

Neįžvelgiu čia jokio kito būdo tokiam efektui pasiekti, kaip naudoti detalių gausybę. Atriboti skaitytoją įmanoma tik įmetus jį į tankų intuityvių smulkmenų ratą. Argi mūsų gyvenimas nėra gigantiška mažmožių sintezė? Juk norėdamas įsitikinti, kad nemiega, žmogus nesiima kažkokių ypatingų veiksmų, o paprasčiausiai įsižnybia. Romane kaip tik ir sapnuojamas žnybimas.

Kaip visuomet atsitinka, perdėdami imame suvokti nežinomą dydį, ir Prousto kūryba, prisodrinta daugžodžiavimo ir mažmožių, parodo mums, kad visi didingieji romanai iš esmės yra smulkmeniški, tik vis kitokiu būdu. Cervanteso, Stendhalio, Dickenso, Dostojevskio knygos iš tiesų yra „sodrusis" žanras. Viskas jose atrodo gausiai suputoję intuityvioje pilnatvėje. Įsidėmime visus mums pateikiamus duomenis ir vis tiek lieka įspūdis, kad potencialiai už jų glūdi daug daugiau. Geriausi romanai yra lyg koralų salos, sudarytos iš miriadų smulkių gyvūnėlių, kurių tariamas silpnumas atremia jūros mūšą.

Tai verčia autorių imtis tik tų temų, kurios pasižymi gausia intuicija. Reikia, kad būtų kuriama *ex abundantia**. Jei kojos siekia žemę ir judama sekliame vandenyje, kūrinys niekuomet nesulauks pasisekimo.

Daiktus reikia priimti tokius, kokie jie yra. Romanas nėra lengvas, judrus ir sparnuotas žanras. Ir kaip orientacinį nukrypimą nuo kurso reikėtų suvokti tą faktą, kad visi didieji romanai, kuriems šiandien teikiame pirmenybę, kitu požiūriu, yra kiek varginančios knygos. Poetas gali lengvai žingsniuoti su lyra po pažastimi, o romanistas turi judėti su milžiniška gurguole, lyg keliaujantis cirkas ar klajojančios gentys. Ant pečių jam reikia nešti visą pasaulio *attrezzo***.

* Iš pertekliaus (*lot.*).
** Inventorių, reikmenis (*it.*).

Nuosmukis ir tobulumas

Iki šiol mano paminėtos sąlygos nubrėžė tik romano pradžios liniją ir nustatė, taip sakant, jūros lygį romano kontinente. Tačiau virš jo iškyla ir kitos sąlygos, formuojančios didesnį ar mažesnį kūrybos aukštį.

Romano struktūrą formuojančios detalės gali būti įvairiausios kokybės. Pavyzdžiui, tai gali būti tipiški trivialūs turtingo buržua pastebėjimai. Arba užslaptinto plano žinios, kurios atrandamos tik nardant po giliausius gyvenimo bedugnės sluoksnius. Detalės kokybė nustatoma pagal bendrą knygą atitinkantį lygį. Gabus rašytojas niekuomet nevertins pirmojo savo personažų plano, jis įsigilins į kiekvieną iš jų ir grįš suspaudęs delne gelmių perlus. Vidutinis skaitytojas to niekuomet nesupras.

Žanro evoliucijos pradžioje geri ir blogi romanai mažai tesiskyrė. Kadangi tuo metu nieko nebuvo pasakyta, vieni ir kiti pradėdavo nuo aiškios pirminės informacijos. Šiandien, nuosmukio valandą, geri ir blogi romanai skiriasi daug ryškiau. Tai, suprantama, sudaro puikiausią, bet sunkiausiai išnaudojamą progą siekti tobulos kūrybos. Tik paviršutiniškas protas čia galėtų daryti klaidą, manydamas, kad nuosmukis yra nepageidaujamas visomis prasmėmis. Ne kartą įsitikinome, kad geriausios knygos buvo sukurtos dekadanso laikotarpiu, kai progreso akumuliuota patirtis išgrynino kūrybingus protus. Žanro, kaip ir tautos, nuosmukiai veikia tik vidutinį kūrybos ir žmonių sluoksnį.

Tai yra viena iš priežasčių, dėl kurios aš, gana pesimistiškai nusiteikęs menų bei pasaulinės politikos ateities atžvilgiu – išskyrus mokslą ir filosofiją, – manau, kad romanas yra viena iš tų dirvų, kuriose dar gali sunokti aukščiausios kokybės vaisiai, gal net puikesni už visus ankstesnius derlius. Gali atrodyti, kad romanas kaip griežtai žanrinė kūryba ar eksploatuojama kasykla jau išsisėmė. Stambios paviršinės venos, atvertos visoms darbščioms pastangoms, išseko. Tačiau dar išlieka užslėptos gyslos, pavojingi gilumininiai tyri-

nėjimai, kur galbūt glūdi gražiausi kristalai. Tačiau tai yra išskirtinio sudėjimo dvasios užsiėmimas.

Romanui dar trūksta galutinės tobulybės, kuri beveik visuomet pasireiškia paskutinę akimirką. Nei jo forma, nei struktūra, nei medžiaga dar nesisėmė iš apibrėžtų talpų. Tame, kas įtakoja medžiagą, randu tam tikrą optimizmo motyvą.

Romano medžiaga yra ypatinga vaizduotės psichologija. Šioji vystosi kaip ir kitos dvi jos seserys – mokslo psichologija bei psichologinė intuicija, kurią pritaikome savo gyvenime. Per paskutiniuosius penkiasdešimt metų Europoje niekas taip nepažengė į priekį kaip sielų pažinimas. Pirmą kartą atsirado psichologijos mokslas, kuris tik prasidėjo ir nebuvo žinomas ankstesniais amžiais. Kartu iškilo ir rafinuotas jutimiškumas pažinti artimą ir preparuoti savo pačių sielas. Šiuolaikinė siela yra tiek prikrauta psichologijos išminties, tiek mokslinės, tiek spontaniškos formos, kad jai didžiąja dalimi ir reikėtų priskirti dabartinę romano nesėkmę. Autoriai, dar vakar atrodę talentingi, šiandien atrodo naivūs, nes skaitytojas jau yra didesnis psichologas nei rašytojas. (Galbūt ir politinė Europos netvarka, kuri, mano nuomone, *yra gilesnė ir sudėtingesnė nei skelbiama*, taip pat radosi dėl šios priežasties? Galbūt šiuolaikinio tipo valstybės yra įmanomos tik gyventojų psichologinio neišprusimo periodais?)

Kitą panašų nepasitenkinimą juntame skaitydami istorijos klasikus. Jų taikoma psichologija mums atrodo nepakankama, neaiški, nesiderinanti su mūsų, regis, ištobulintu apetitu[6].

Kaip atsitiko, kad šis psichologinis procesas nebuvo išbandytas romaniškai ir istoriškai? Žmonija visada įgyvendindavo savo troškimus tada, kai jie būdavo aiškūs ir konkretūs. Be didelės rizikos galima pranašauti, kad galingiausios intelektinės emocijos artimiausiu metu mus pasieks iš istorijos ir romano žanro, neskaitant filosofijos.

[6] Apie šį istorijos klausimą skaitykite mano knygoje *Atlantidės* (perspausdinta rinkinyje *El Arquero*).

Vaizduotės psichologija

Šios pastabos apie romaną, atrodo, niekuomet nesibaigs, todėl jas reikėtų negailestingai nutraukti. Dar vienas žingsnis būtų lemiamas. Iki šiol jos išlaikė platų bendrumo pobūdį, išvengdamos kazuistikos. Tačiau estetikoje, kaip ir moralėje, bendrinių principų tinklas išryškėja tik kazuistikos ir konkrečios analizės šviesoje. Čia gimsta klausimo patrauklumas, ir kartu nežinomos erdvės brėžinys. Tad tikslinga išnaudoti paskutinį sveiko proto momentą ir susivaldyti.

Vis dėlto norėčiau pridurti paskutinę pastabą, iškilusią atmintyje.

Minėjau, kad romano medžiaga yra visų pirma vaizduotės psichologija. Sunkoka keletu žodžių išaiškinti, ką tai reiškia. Paprastai manoma, kad psichologija paklūsta tik fakto, pavyzdžiui, eksperimentinės fizikos dėsniams, todėl galime tyrinėti ir kopijuoti tik realiuose procesuose egzistuojančias sielas. Neįprasta įsivaizduoti psichinį pasaulį ir išradinėti sielas, kaip įsivaizduojami ir išrandami geometriniai kūnai. Romaną skaitant, malonumą teikia visiškai priešingi dalykai.

Vystydamas psichologinį procesą, romanistas nesiekia, kad suvoktume jį kaip faktų seriją – kas galėtų mums garantuoti jų realumą? – bet kreipiasi į mumyse esančią akivaizdumo jėgą, labai panašią į tą, kuri padeda matematikoje. Ir nesakykite, kad aprašytasis procesas mums patiks, jei sutaps su mūsų gyvenimiškos patirties atvejais. Vargu ar romanistas bandydamas laimę siektų taikyti vieno ar kito skaitytojo patirtį. Ankstėliau prisiminėme, kad vienas iš Dostojevskio patrauklumo bruožų yra jo personažų egzotiškumas. Sunkiai įtikėtina, jog skaitytojas iš Sevilijos pažinotų tokios chaotiškos ir neaiškios sielos žmonių kaip Karamazovai. Tačiau kad ir koks nejautrus jis būtų, psichinis šių sielų mechanizmas jam atrodys toks neišvengiamas, toks akivaizdus kaip geometrinis niekuomet nematytų miridianų pasirodymas.

Psichologijoje, kaip ir matematikoje, egzistuoja *a priori* akivaizdumas, leidžiantis gyvuoti vaizduotės konstrukcijoms.

Ten, kur faktų dėsniai išstumia vaizduotę, kurti neįmanoma. Tai prilygtų grynam neribotam kaprizui, kur niekas neegzistuoja pagrįstai.

To nežinant, dažnai klaidingai manoma, kad psichologija romane yra tapati realybės psichologijai ir todėl autorius gali tik kopijuoti tikrovę. Ši nevykusi mintis dažnai apibrėžiama realizmo sąvoka. Nenorėčiau dabar diskutuoti dėl šio iškreipto termino, kurį vartodamas dėl jo įtartinumo visuomet rašau kabutes. Tačiau niekas neabejoja jo nesugebėjimu pritapti prie tų darbų, iš kurių buvo išskirtas. Romanų personažai paprastai taip skiriasi nuo mūsų aplinkos žmonių, kad egzistuodami realybėje jie nebūtų tiek vertingi skaitytojui. Romano herojai neturi būti tikroviški; užtenka, kad jie būtų įmanomi. Ši įmanomų sielų psichologija, kurią pavadinau vaizduotės psichologija, yra svarbiausia šiam literatūros žanrui. Jei romane bus greta pateikiama ir tikroviška socialinių tipų bei sluoksnių psichologinė interpretacija, tai suteiks daugiau pikantiškumo, bet nieko esmingo. (Vienas iš mano nepaliestų momentų galėtų pademonstruoti, kad romanas, kaip literatūros žanras, gali apimti daugiausia menui tolimų elementų. Romano *viduje* telpa beveik viskas: mokslas, religija, ilgi ir nuobodūs samprotavimai, sociologija, estetiniai svarstymai, kurie galiausiai lieka iškreipti ir įsitvirtinę romano viduje be jokio lemiamo vaidmens. Kitaip tariant, romane gali tilpti tiek sociologijos, kiek tik nori; bet pats romanas negali būti sociologinis. Kitarūšių elementų dozė, kuri patenka į knygą, priklauso tik nuo autoriaus genialumo ir gebėjimo išskleisti juos romano atmosferoje. Klausimas, kaip matome, priklauso jau kazuistikai, ir aš su siaubu palieku jį ramybėje.)

Ši galimybė kurti dvasinę fauną yra galbūt viena didžiausių spyruoklių, galinčių duoti kryptį ateities romanui. Viskas krypsta į tai. Dėmesys išoriniam siužeto mechanizmui šiandien yra sumažintas iki minimumo. Romaną geriau centruoti į aukščiausią interesą, kuris kyla iš vidinės personažų mechanikos. Ne „įvykių", bet įdomių sielų atradimui priskiriu romano žanro ateitį.

PREMISA

Štai ir visos mintys apie romaną, kurias suformuluoti mane paskatino viena Barojos užuomina. Kartoju, kad nesiekiau jomis pamokyti tų, kurie žino apie šiuos dalykus daugiau nei aš. Visiškai įmanoma, kad visa, ką pasakiau, yra tikriausia klaida. Nieko tokio, jei tuo paskatinau jaunuosius rašytojus, rimtai susirūpinusius savo menu, imtis sunkių požeminių galimybių, kurios dar liko senajai romano lemčiai.

Tačiau abejoju, ar jie suras paslaptingų ir gilių venų pėdsakų, jei prieš sėsdami rašyti romaną nebus jutę ilgalaikio siaubo. Iš to, kuris neužčiuopė dabartinės šio žanro išgyvenamos krizės, nieko negalima tikėtis.

Versta iš: Ortega y Gasset J. *Ideas sobre el teatro y la novela.* Madrid, 1982. P. 15–56.

TEATRO IDĖJA

(Sutrumpinimas)

Kas yra teatras? Teatras, kaip žmonės ir kiti nesuskaičiuojami dalykai, gimsta ir miršta, varijuoja, kinta ir įgauna iš pirmo žvilgsnio netikėčiausias formas. Realūs žmonės tie neūžaugos, kurie pozavo Velázquezui, žmogus buvo Aleksandras Didysis, šauniausias *pecego*[1] visoje istorijoje. Kadangi daiktas turi daug skirtingų formų, mums būtų įdomu sužinoti, ar šioje įvairovėje neegzistuoja mažiau ar daugiau užslėpta struktūra, kuri leistų mums daugybę įvairių individų vadinti „žmogumi", o įvairialypes modifikacijas – „teatru". Ši struktūra, kuri išlieka tapati vykstant konkretiems ir matomiems pakitimams, sudaro daikto esmę. Daikto esmė visada egzistuoja konkrečiame daikte, yra jo uždengta, paslėpta ir nematoma. Mums reikia ją išslaptinti, atidengti ir nematomą padaryti matomą. Graikų kalbos žodis *lathein* reiškia „būti uždengtam, paslėptam", ir tą pačią šaknį turi mūsų kalbos žodžiai *latente* ir *latir**. Sakydami, kad širdis plaka, taip manome ne todėl, kad ji pulsuoja ir tvinksi, bet todėl, kad ji yra organizmo viduje, paslėpta ir nematoma. Kai mums pavyksta ištraukti į dienos šviesą daikto esmę, sakome, kad sužinojome jo tiesą. Dėl to „sužinoti" reiškia „įsitikinti, atrasti kažką slapto"; graikų ir mūsų kalbų žodynai sutampa: graikiškai „tiesa" yra *aletheia* ir priešdėlis *a-* atitinka mūsiškąjį

[1] *Pecego* (isp. *melocoton*) – persikas: portugalų moterys taip vadina šaunų vaikiną.

* *Latente* – paslėptas, *latir* – plakti (*isp.*)

des-. Taigi *a-letheia* reiškia tą patį, ką ir *des-ocultar, des-cubrir, des-latentizar* *. Klausdami apie teatro esmę, klausiame apie jo tiesą. Sąvoka, apibūdinanti daikto esmę ir tiesą, yra jo idėja. Tad pabandysime suformuluoti teatro idėją, būtent teatro idėją. Kadangi laikas ribotas, kalbėsiu glaustai. Tai patvirtina ir paskaitos pavadinimas – „Teatro idėja. Sutrumpinimas". Sutinkate? Manote, kad šnektelėsime šia tema labai trumpai, tik truputėlį? Teisingai, kalbėsime neilgai, bet... rimtai, visiškai rimtai.

Taigi pradėkime.

Įsivaizduokite, kad pirmąkart sutikote žmogų ir kalbėjote su juo tada, kai jam skaudėjo skrandį, buvo pakrikę nervai ar temperatūra siekė keturiasdešimt laipsnių. Jei po to kas nors būtų paprašęs jūsų išsakyti savo nuomonę apie šį žmogų, ar būtumėte drįsęs apibūdinti jo charakterį ir bruožus? Žinoma, kad ne. Jūs sutikote žmogų tada, kai jis buvo ne tas žmogus, o išgyveno griūtį. Realybė visada turi du aspektus: pilnatvės, arba tobulumo, ir griūties. Naudodami puikų šių dienų sportinį terminą, kuris žavėjo dar Platoną – žinoma, tai ateina iš jo! – pilnatvę ir tobulumą vadiname „buvimu geros formos". „Būti geros formos" yra „išgyventi griūtį" priešingybė.

Nesiryždami apibūdinti žmogaus, kai matome jį sergantį, taip pat turime atsižvelgti į teatro ir visos realybės būseną ir apibrėžti juos, kai yra „geros formos", o ne tada, kai išgyvena nepriteklių ir krizę. Tik tai gali paaiškinti ir atskleisti tiesą. Kas yra matęs tik netikusias koridas – beveik visos jos tokios ir yra, – nežino, kas yra korida; kam likimas nelėmė sutikti savo gyvenime tikrai moteriškos moters, tas nežino, kas yra moteris.

Griūtis! – iš žodžio *ruere*, „griūti", vadinas, tai, kas virsta žemyn, krenta, kas nepatvaru, kas smunka. Gaila, ponai, kad visa, kas egzistuoja pasaulyje, neišlaiko nuolatinės pilnat-

* Atrasti, atidengti, išslaptinti (*isp.*).

vės ir tobulybės, bet būtent pasiekus aukščiausią tašką sulaukia griūties valandos. Negali būti nieko liūdnesnio, ir todėl romantikai, pradedant Poussinu ir Claudio de Lorena, kurie buvo proromantikai, ieško griuvėsių, su malonumu juose įsikuria ir drėkina akis palaimingoje raudoje. Romantikai svaiginasi melancholija ir su pasitenkinimu geria savo ašarų „Porto" ar „Madeira" vyną. Jie mėgsta peizažus, kuriuose apgriuvusi arka iš paskutiniųjų kelia į dangų savo skliautų liekanas; žolynai raizgo ir skandina varganas irstančias akmenines plytas; kur styro nykstantys bokštai, begalvės kolonos, sugriuvę akvedukai. Jau XVII a. šitai tapė Poussinas ir Claudio de Lorena. Romantikai atrado griuvėsių palaimą. Emersonas yra sakęs: kaip kiekvienas augalas turi savo parazitą, taip kiekvienas daiktas pasaulyje turi savo gerbėją ir savo poetą. Romantikai buvo įsimylėję griuvėsius, ir tai jų valia. Jie savotiškai teisūs. Griuvėsiai, kaip minėjau anksčiau, yra viena iš dviejų realybės egzistavimo formų. Žmogų, prieš keletą metu buvusį tokį įtakingą, su tūkstančių tūkstančiais milijonų, šiandien matome visai nusigyvenusį. Jaunystėje lankėmės mieste, kuriame sutikome žavingą moterį tarsi iš šviesos ir virpesio, gaiviais ir švelniais skruostais, nutviekstais atspindžių lyg keraminė skulptūrėlė. Praėjus daugeliui metų, važiuojame per tą patį miestą ir teiraujamės apie šią moterį, ir draugas mums atsako: „Končita! Jei tu ją pamatytum! Ji tikra griuvena!" Jis tuo nenori pasakyti, kad ta griuvena, vardu Končita, negali teikti jokio pasigėrėjimo, tiktai kad tas gėrėjimasis jau *kitoks*. Nebejaunos moters siela yra turtingesnė. Prisimenu, ankstyvoje jaunystėje esu rašęs – kalbu apie senus laikus; šis pastraipa turėtų būti vienoje pirmųjų mano knygų, – kad pirmenybę teikčiau tai moters rudeninei vynuogių rinkimo valandai, kai vynuogės, sugėrusios visos vasaros saulės spindulius, įgauna ypatingą saldumą. Taip pat prisimenu tą įspūdį, kurį man, tuometiniam paaugliui, padarė žymioji aktorė Eleonora Duse, aukšta, liesa, nebejauna ir niekada nebuvusi graži, tačiau jos veide visą laiką atsispindėjo virpanti dvasia – virpanti ir kenčianti, – o akyse ir lūpose nuolat buvo juntama grimasa sužeisto paukščio

su kulka sparne, grimasa, kurią galėčiau apibūdinti kaip šimtų laiko ir negandų paliktų žaizdų randus. Tai buvo nuostabi moteris! Mes, *vaikinukai*, ėjome iš teatro įaudrintomis širdimis, jausdami karštį ir lemtingą kvietimą, paauglišką meilę, prilygstančią Santelmo ugniai.

Vieną realybės dalį, ponai, ir ypač žmogiškos realybės dalį sudaro griūtis. Savo genialių „Visuotinės istorijos filosofijos paskaitų“ pradžioje Hegelis mums sako:

„Kai atsigręžiame atgal ir apmąstome žmonijos praeities istoriją, pirmiausia pastebime „griuvėsius“. Istorija yra kaita, ir ši kaita kol kas turi negatyvų aspektą, kuris mums kelia skausmą. Labiausiai slegia tai, kaip turtingiausia kūryba, puikiausias gyvenimas istorijoje visada susilaukia saulėlydžio. Istorija yra kelionė po iškiliausių dalykų griuvėsius. Ji išplėšia kilniausius, gražiausius, labiausiai mus dominančius daiktus ir būtybes; aistros ir kančios juos sunaikina, nes jie yra laikini. Viskas atrodo laikina, nieko nėra amžino. Kuris keliautojas nėra patyręs šio liūdesio? Kas nemąstė apie imperijų ir žmonių nepatvarumą, neliūdėjo dėl intensyvaus, pilnatvės kupino gyvenimo sunykimo žvelgdamas į Kartaginos, Palmiros, Persepolio, Romos griuvėsius?“

Kaip matote, Hegelis buvo neblogas rašytojas ir, be to, romantikas.

Tačiau kaita, žiūrint iš kitos pusės, turi ir priešingą aspektą. Griūtis, vienų dalykų pabaiga, yra sąlyga gimti kitiems. Jei pastatai nevirstų griuvėsiais, užsikonservuotų amžiams, žemės paviršiuje neliktų vietos mums, mūsų statyboms. Todėl matant griuvėsius liūdėti neverta: jie reikalingi. Žmogus, būdamas didžiuoju statytoju, yra didysis destruktorius, ir jo likimas būtų neįmanomas, jeigu jis nebūtų puikus griovimo meistras.

Retkarčiais galime pabūti romantikais ir paverkti prie apgailėtinų griuvėsių. Tačiau jei griuvėsiai gali būti ašarinėmis dujomis, jie negali – tą ir norėjau pasakyti – padėti apibrėžti daiktų esmės. Tam reikia, kartoju, mąstyti daiktus „geros formos“.

Ši pastaba labai svarbi, nes šiandien Vakaruose beveik nėra to, kas nebūtų griuvėsiai, ir tai, ką regime šią nelemtą valandą, šią nepalankią skrandžio spazmų valandą, gali mus suklaidinti apibrėžiant daiktus. Beveik viskas Vakaruose yra griuvėsiai, tačiau, suprantama, *ne* karo pasekmių prasme. Griuvėsiai egzistavo, buvo čia jau anksčiau. Paskutinieji karai kaip tik dėl to ir kilo, kad Vakarai išgyveno griūtį, kurią galėjome diagnozuoti jau prieš ketvirtį amžiaus[2]. Griūtį išgyvena beveik viskas, pradedant politinėmis institucijomis ir baigiant teatru, visi literatūros žanrai ir visi kiti menai. Išgyvena griūtį tapyba – jos atplaišos yra kubizmas; Picasso paveikslai primena griūvančius namus ar Rastro pakampes. Išgyvena griūtį muzika – paskutiniųjų metų Stravinskio kūryba yra muzikinių *atliekų* pavyzdys. Išgyvena griūtį ekonomika – valstybinė ir teorinė. Pagaliau griūtį, rimtą griūtį išgyvena moteriškumas!! Tikrai taip! Ir aukščiausiu laipsniu! Tačiau šiandieninė mano tema kita, šį pokalbį atidėkime vėlesniam kartui.

Kalbėdami apie teatrą, privalome turėti omenyje didžiąsias jo epochas: V a. pr. Kr. Atėnus su tūkstančiais tragedijų ir komedijų, su Eschilu, Sofokliu ir Aristofanu; XVI a. pabaigos – XVII a. pradžios anglų ir ispanų teatrą su Benu Johnsonu ir Shakespeare'u, Lope de Vega ir Calderónu, vėliau, paskutiniais gyvenimo metais – prancūzų teatrą su Corneille'u, Racine'u ir Marivaux komedija; vokišką Goethe's ir Schillerio teatrą; venecijietišką Goldoni'o teatrą ir neapolietišką *Commedia dell'Arte*; pagaliau visą XIX a., kuris buvo itin garsus teatro laimėjimais.

Reikia turėti galvoje, kad visi šie etapai buvo *geros formos* teatro etapai, tačiau apie tai daugiau nekalbėsime. Visi jie buvo konkrečios ir skirtingos geriausio teatro formos; *geriausio* ne dėl to, kad mes, pavyzdžiui, aš, *tai* labai vertinam; bet – nors ir koks būtų mano ar mūsų asmeninis pritarimas – dėl to, kad čia pasireiškė efektyviausia visos žmonijos istorijoje teatro realybė. Greta šių garsių pavyzdžių neturime pamiršti

[2] Žr. *Masių sukilimas*, 1927 ir *Bestuburė Ispanija*, 1921.

ne tokių garsių, mažiau atskleistų teatro formų, dėl kurių galbūt jau rytoj teatras pakils iš šiandieninių griuvėsių. Tačiau, kartoju, šitai yra tema kitų pranešėjų, kurie ateis vėliau ir dėstys jums teatro istoriją.

Dar viena išankstinė ir jau paskutinė pastaba: kai sakau, jog privalome turėti omeny Eschilo, Shakespeare'o, Calderóno ir kt. teatrą, nemanykite, kad turiu minty tik poetinius Eschilo, Shakespeare'o, Calderóno darbus, draminę šių poetų kūrybą. Jokiu būdu! Tai būtų neteisinga, nes neteisybėje kaip paprastai glūdi kvailumas. Kvailystė, siekdama pripažinimo, išrado neteisybę. Būti neteisiu irgi reiškia būti kažkuo. Šie poetiniai genijai – bent jau dėl to, kad jie buvo tik poetai – negalėjo vieni išlaikyti teatro geros formos. Tai būtų nevykusi abstrakcija. Samprotaudami apie Eschilo, Shakespeare'o ar Calderóno teatrą, kartu su jų poetiniais darbais neišvengiamai įtraukiame aktorius, kurie vaidino jų kūrinius, sceną, kurioje jie buvo atliekami, ir publiką, kuri visa tai matė. Neturėčiau čia to aiškinti, nes ponas Acurcio Pereira* pakvietė mane tam, kad apibrėžčiau, kas *yra* teatras, ir nematydamas jokių kliūčių neišvyksiu iš čia to nepadaręs. Taigi tokiam tikslui man reikia visų šių komponentų.

Teatras!

Turbūt nė vienoj kalboj nėra tokio žodžio, kuris neturėtų keleto reikšmių; beveik visuomet turi jų daug. Iš jų lingvistai išskiria tą reikšmę ar prasmę, kuri vadinama *tvirtąja*. Ši *tvirtoji* reikšmė yra tiksliausia, konkrečiausia, sakyčiau, apčiuopiamiausia. Pakalbėkime apie teatrą. *Tvirtoji* šio žodžio reikšmė visų pirma yra pastatas – apibrėžtos struktūros pastatas, kaip, pavyzdžiui, ir jūsų nuostabusis *San Carlos* teatras, kuris puikuojasi Lisabonos *bairro Alto***. Tačiau dabartinė šio teatro paskirtis, kai jame vyksta koncertai ir atliekamos operos, iškreipia tikrąją teatro idėją. Graikai tam skirtus pastatus vadino kitu žodžiu: *odeion*, odeonas, auditorija.

* „O Século" lektoriumo Lisabonoje direktorius, pakvietęs J. Ortegą y Gassetą skaityti paskaitų.

** Viename Lisabonos rajonų.

Bet jei dabar kalbėčiau jums nuo *Dona Maria* teatro scenos, į klausimą „Kas yra teatras?" galėčiau atsakyti ramiai ir atvirai pakeldamas ranką ir ištiesdamas smilių, kas reikštų: „Ponai, tai, ką čia matote, ir yra teatras". Tačiau kadangi nesame ten, paprašiau braižytojo pono Segurado nubrėžti vidinę *Dona Maria* teatro schemą, kad galėčiau jums atvirai pasakyti: štai čia ir yra teatras*.

Dėl laimingo sutapimo šiandien pažymimas šio tradiciškiausio ir iškiliausio Lisabonos teatro šimtmetis.

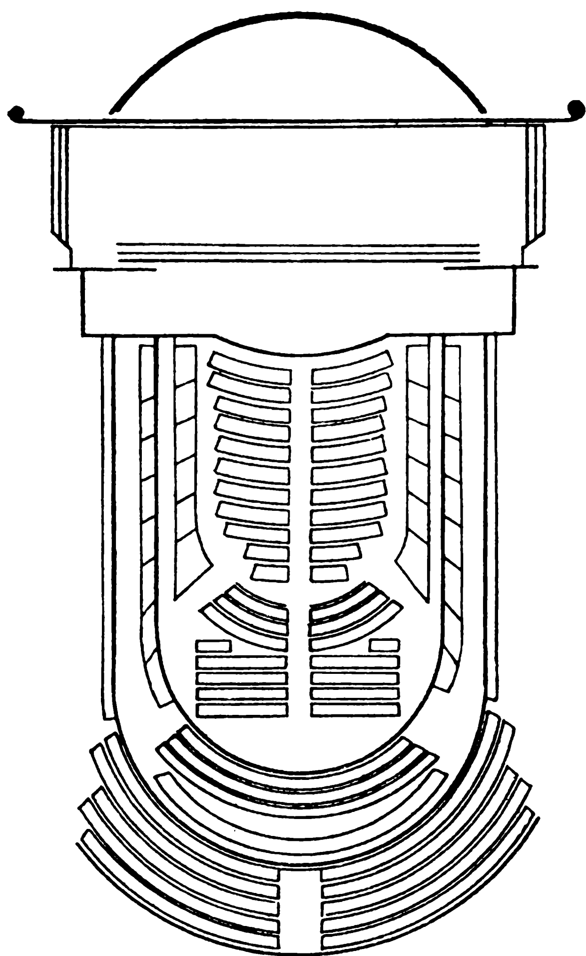
Negalime nepagarbiai praleisti šios elementariausios žodžio prasmės, kuri dažniausiai vartojama kalboje ir labai svarbi kiekvieno mūsų gyvenime. Ignoruodami šią pirminę teatro reikšmę – kartoju, paprasčiausią ir banaliausią, tą, kurios dažniausiai nusigriebiama, t. y. kad *teatras yra pastatas*, – rizikuojame neapčiuopti likusios teatro realybės, kuri yra kur kas subtilesnė, gilesnė ir esmingesnė.

Remdamiesi šia architektūrine *Dona Maria* teatro schema, pabandysime plėtoti mintis griežtai dialektine linkme. „Galvoti dialektiškai" reiškia, kad žengtas mentalinis žingsnis įpareigoja žengti kitą tokį pat žingsnį; ne bet kokį, kaip panorėjus, o apibrėžtą, kuris atskleistų naują, anksčiau dar nepastebėtą teatro realybės pusę ar komponentą. Taip pati teatro realybė kreipia mūsų mentalinius žingsnius, tampa mūsų vedliu. Kalbėdamas šia tema, kuri neatrodo filosofinė, noriu pateikti grynai dialektinio – ir kartu fenomenologinio – metodo pavyzdį[3] tiems jauniems Lisabonos intelektualams, kurie galbūt atsitiktinai atsidūrė čia, o ne „Brasileiroje"[4].

* Žr. schemą (p. 392).

[3] Žymioji Hegelio dialektika iš tiesų yra nepakankama. Joje „sąvokos judesys" vyksta prieštaravimą mechaniškai keičiant prieštaravimu, kitaip tariant, mąstymas juda *aklo* loginio formalizmo skatinamas. „Dialektinis mąstymas", kurį pateikiu kaip intelektinį būdą šiame tekste, juda *realios dialektikos* varomas, t. y. pati tema ar daiktas skatina mintį ir priverčia ją nuolat grįžti atgal. Kas yra šis naujasis „metodas", kaip jis veikia ir kodėl yra reikalingas, trumpai pateikiau greitai pasirodysiančioje knygoje „Filosofijos kilmė" ir plačiai išrutuliojau kitame veikale – „Filosofijos epilogas", turinčiame išvysti dienos šviesą šių metų pabaigoje.

[4] Literatų kavinė Lisabonoje.



Teatro planas

Teatras yra pastatas. Pastatas užima ribotą erdvę, t. y. atsiriboja nuo kitos erdvės, kuri lieka išorėje. Architektūros paskirtis yra statyti „vidų", šalimais esant „išorei", milžiniškai planetos erdvei. Limituojant erdvę, sukuriama vidinė forma, ir ši vidinės erdvės forma, tyrinėjanti, organizuojanti pastato medžiagas, yra jų tikslas. Tokiu būdu kiekvieno pastato vidinėje formoje atrandame tikslą. Dėl to katedros vidinė forma skiriasi nuo geležinkelio stoties vidinės formos ir jos abi – nuo gyvenamojo būsto vidinės formos. Kiekvienu atveju formos sudėtinės dalys yra būtent tokios ir ne kitokios, nes tarnauja konkrečiam tikslui. Yra vieno ar kito tikslo priemonės. Erdvės formos instrumentai, organai, funkcionuojantys dėl šio tikslo, ir jų funkcija paaiškina mums pastato formą. Pasak senovės biologų, funkcija kuria organą. Turėjo pridurti, kad ir paaiškina. Valstybinių ar individualių statytojų bei architektų sugalvota pastato idėja veikia inertiškas ir amorfiškas medžiagas – akmenį, cementą, geležį – lyg gyva dvasia, priverčianti jas susijungti į tam tikrą architektūrinę figūrą. Teatro – pastato – idėja yra puikus pavyzdys to, ką Aristotelis vadino siela, arba entelechija.

Pakanka trumpai žvilgtelėti į *Dona Maria* teatro planą, kad atkreiptume dėmesį, jog vidinė jo forma, apibrėžta erdvė, „vidus" yra padalyta į dvi erdves: salę, kurioje sėdi publika, ir sceną, kurioje vaidina aktoriai. Tad teatro erdvė yra dvinarė, yra organinis kūnas, sudarytas iš dviejų organų – salės ir scenos, – kurių funkcionavimas tarpusavy susijęs.

Salė yra pripildyta sėdimų vietų – krėslų ir kėdžių. Tai rodo, kad erdvė „salė" yra skirta sėdėti ir tik žiūrėti žmonių grupei, vadinamai publika. Scena, priešingai, yra tuščia, aukštesnė už salę erdvė, skirta kitiems žmonėms, ne tokiems ramiems kaip publika, aktyviai judėti ir veikti, dėl to jie vadinami aktoriais. Tačiau įdomiausia yra tai, kad visa, ką daro aktoriai scenoje, daro publikai žiūrėti; jai išsiskirsčius, jie taip pat išeina, – kitaip tariant, viskas vyksta *tam*, kad publika matytų. Tai naujas teatro komponentas. Greta salės ir

scenos dualybės, kurią mums parodo elementariausia teatro erdvės forma, prisideda dar viena, ne erdvinė, bet žmogiškoji: salėje yra publika, scenoje – aktoriai.

Viskas truputį komplikuojasi ir maloniai nuteikia, kai atkreipiame dėmesį, jog tie scenoje judantys ir kalbantys vyrai ir moterys yra ne kas kita, o aktoriai ir aktorės; tai yra ypatingai aktyvios veiklos vyrai ir moterys. O žiūrovai vyrai ir moterys, vadinamoji publika, priešingai, pasižymi ypatingu pasyvumu. Iš tiesų lygindami save kasdienybėje ir teatre, matome, kad tapę publika mes nieko neveikiame arba veikiame truputį daugiau nei nieko: norime, kad aktoriai mus *veiktų*, pavyzdžiui, *verstų* verkti arba juoktis. Taigi teatrą sudaro hiperaktyvūs ir hiperpasyvūs žmonės. Hiperpasyvi publika daro patį minimaliausią veiksmą, kokį begalima įsivaizduoti – ji tik *žiūri*, ir viskas. Žinoma, teatre taip pat ir klausomasi, bet tik *dėl to*, kad žiūrima. Žiūrėjimas yra mūsų vienintelė ir minimali veikla teatre. Taip prie dviejų ankstesnių dvilypumų: erdvinio – salės ir scenos bei žmogiškojo – publikos ir aktorių, įvedame trečiąjį: publika salėje yra *tam, kad žiūrėtų*, o aktoriai scenoje – *kad būtų žiūrimi*. Šis trečiasis dvilypumas atskleidžia grynai funkcinį ryšį – žiūrėti ir būti žiūrimam. Dabar galime pateikti antrą teatro apibrėžimą, šiek tiek patikslinantį ankstesnįjį – teatras yra pastatas, turintis vidinę organinę formą – salę ir sceną – du organus, skirtus dviem priešingom, bet sąveikaujančiom funkcijom – žiūrėti ir būti žiūrimam.

Jau nuo mokyklos laikų girdėjote sakant, kad teatras yra literatūros žanras, vienas iš trijų didžiųjų literatūros žanrų, nurodytų meno taisyklių priesako: epo, lyrikos ir dramos, arba dramaturgijos, teatro veiklos. Jei nors trumpam išsilaisvinsite iš įprasto mąstymo, kurį mums teigia ši nuolat kartojama formulė, ir pažvelgsite į realybę, kokia ji yra iš tikrųjų, ši įsisenėjusi teatro kaip literatūros žanro sąvoka jus gerokai nustebins. Juk literatūra susideda tik iš žodžių – tai

proza ar poezija, ir nieko daugiau. Tačiau teatras nėra vien prozos tekstas ar eilės. Prozą ir poeziją sutinkame ne teatre – sutinkame knygoje, prakalboje, pokalbyje, poezijos rečitalyje, bet tai nėra teatras. Teatras nėra ta realybė, kuri kaip grynas žodis pasiekia mus per gryną klausymą. Teatre ne tik girdime, bet *visų pirma* žiūrime. Žiūrime į aktorius, judančius ir gestikuliuojančius, žiūrime į jų rūbus, į scenos dekoracijas. *Iš šių mūsų matomų reginių fono* mus pasiekia žodis, palydimas tam tikro gesto ir kaukės, iš margaspalvės vietos, kuri pretenduoja būti XVIII a. salonu, Romos forumu ar *beco de Mouraria*[5].

Žodis teatre atlieka svarbią, bet labai apibrėžtą funkciją; noriu pasakyti, kad jo reikšmė yra antraeilė, lyginant su „reprezentacija" ar reginiu. Teatras iš esmės yra *vizijos* pateikimas ir potencija – reginys, o publika primiausia yra regėtoja, nes graikų žodis Θεατρον – teatras – reiškia *miradouro*, „žiūrovas".

Tad esame teisūs susimąstydami ir patirdami nuostabą dėl įsišaknijusios nuomonės apie teatrą kaip literatūros žanrą. Nuostabą mums kelia kvaitinantys dalykai, bet didžiausias ir, nelaimei, dažniausias jų yra kvailumas*.

Dramaturgija yra tik antraeilis ir tik iš dalies literatūros žanras, ir todėl tai, kas iš tiesų yra literatūra, negali būti mąstoma atskirai nuo teatro reginio. Teatrinę literatūrą galime skaityti savo namuose, vakare, su šlepetėmis, prie židinio. Tačiau teatre svarbiausia tai, kad turime *išeiti* iš namų ir *eiti į jį*. Jei pirma tvirtoji ir paplitusioji žodžio „teatras" reikšmė yra pastatas, tai antra, tiek pat stipri ir paplitusi būtų tokia: teatras yra vieta, *į kurią einama*. Dažnai klausiame vieni kitų: „Ar eisite, *vossa excelencia*, šį vakarą į teatrą?"

[5] Populiariausio Lisabonos rajono akligatviai, kuriuose iš tiesų vertėtų išgirsti ir nuostabias portugalų liaudies dainas, kurias atlieka geniali ir žavi Amalia Rodrigues.

* *Estup-efacción* – nuostaba, *estup-efaciente* – kvaitinantis, *estup-idez* – kvailumas (*isp.*).

Teatras iš tiesų yra priešybė mūsų namams: tai yra vieta, *į kurią reikia eiti*. Ir šis *eiti į*, reiškiantis *išeiti iš* namų, yra, kaip pamatysime vėliau, pati dinamiškiausia šios puikios žmogiškos realybės, vadinamos teatru, ypatybė.

Teatras visų pirma yra vizualus, arba regimasis žanras, ir tik paskui literatūrinis. Greitai suprasime, kiek ši reikšmė yra pajėgi ir pranaši. Teatras nevyksta mumyse kaip kiti literatūros žanrai – poema, romanas, apybraiža, – jis vyksta šalia mūsų, nes turime *išeiti* iš savęs ir savo namų ir *eiti į jį, kad pamatytume*. Cirkas ir korida taip pat yra reginiai, į kuriuos reikia eiti, kad pamatytum. Tačiau labai greitai perprantame, kad šie du reginiai skiriasi nuo teatrinio reginio. Iš tiesų cirkas ir *Tourada** yra iš tos pačios pramoginės teatro šeimos. Cirkas ir bulių kovos, sakykime, yra teatro pusbroliai: cirkas – žvairas pusbrolis, o *Tourada* – žiaurus vienaakis pusbrolis.

Tačiau ką mes vis dėlto matome scenoje? Pavyzdžiui, matome Šiaurės Europos viduramžių tvirtovės pilies salę, plačiai atsiveriančią į parką, į Elsinoro parką; matome lėtai ir liūdnai tekančios upės pakrantę, virš vandens sunkiai palinkusius medžius – beržus, tuopas ir gluosnius svyruoklius, – nukarusias jų šakas. (Ar jums neatrodo, ponai, kad gluosnis svyruoklis pavargo būti medžiu?) Matome trapią mergaitę, apsikaišiusią gėlėmis ir žolėmis plaukus, rūbus, nešančią puokštę rankoje, išblyškusią ir nedrąsią, įsmeigusią žvilgsnį į nepasiekiamas tolumas, lyg žiūrėtų į horizontą, kuriame nėra nė vienos žvaigždės, – tačiau yra viena žvaigždė, pati gražiausia, jokia žvaigždė. Tai Ofelija: išprotėjusi, nuliūdusi, *besileidžianti į upę*. *Leistis į upę* yra eufemizmas, kuris kinų kalba reiškia mirti. Visa tai, ponai, mes matome.

Bet ne, matome ne tai! Ar trumpam nepasidavėme optinei apgaulei? Iš tiesų matome tik tapytas drobes ir kartonus; upė nėra upė, tai nutapytas paveikslas; medžiai nėra

* Bulių kovos (*port.*).

medžiai, tai spalvų dėmės. Ofelija nėra Ofelija; tai... *Marianinha* Rey Colaço[6].

Tad ką darome? Matome viena ar kita? Ką iš tiesų matome ten, scenoje, priešais save? Be abejo: priešais save matome jas abi: *Marianinhą* ir Ofeliją. Tačiau įdomiausia tai, kad jas suvokiame ne kaip atskiras asmenybes, o kaip vieną. Mes matome *Marianinhą,* kuri „reprezentuoja" Ofeliją. Tiksliau tariant, daiktai ir žmonės scenoje *prezentuojasi* mums *reprezentuodami* kitus daiktus ir asmenis.

Ir tai yra neįtikėtina, ponai. Šis paprasčiausias įvykis, kasdien atsitinkantis kiekviename pasaulio teatre, yra pats keisčiausias ir nuostabiausias nuotykis žmonijos istorijoje. Argi ne keista, argi ne nuostabu, argi ne magiška stebėti, kaip šių dienų – 1946-ųjų – lisaboniečiai sėdi *Dona Maria* teatre savo ložėse ir krėsluose ir tuo pačiu metu atsiduria prieš šešis ar septynis amžius ūkanotoje Danijoje, prie upės ir parko, juosiančio karaliaus pilį, ir mato begarsiais žingsniais vaikščiojančią blyškią būtybę, vardu Ofeliją? Jeigu jums tai neatrodo nuostabu ir magiška, tada aš nežinau, koks kitas dalykas pasaulyje galėtų toks būti!

Patikslinkime dar truputį: štai *Marianinha* tyliai vaikšto scenoje; keisčiausia tai, kad ji yra čia nebūdama: t. y. ji išnyksta ir pasislepia savyje, kad vietoj jos atsirastų Ofelija. Aktorės realybė susideda iš savo asmeninės realybės neigimo ir jos pakeitimo reprezentuojamu personažu. Tai ir yra re-prezentacija: aktorius vaidina ne tam, kad parodytų save, bet tam, kad prezentuotų kitą. *Marianinha* dingsta kaip tokia, nes ją uždengia, paslepia Ofelija. Taip pat ir dekoracijos yra uždengiamos, paslepiamos parko ir upės. Taip visa tai, kas *nėra* realu, irealu – Ofelija, pilies parkas – magiška jėga priverčia išnykti realybę.

[6] *Dona Maria* teatro primadonos dukra Amelia Rey Colaço de Robles Monteiro. *Marianinha* debiutavo scenoje po kelių dienų, kai buvo skaityta ši paskaita.

Mąstydami šį pasikeitimą ir norėdami atsakyti į ankstesnį klausimą, ką matome scenoje, turime atsakyti taip: pirmiausia matome Ofeliją ir parką; o už jų, lyg antrame plane – *Marianinhą* ir nutepliotas drobes. Realybė tarsi atsitraukia į gilumą, kad nerealybė pražygiuotų pro peršviečiamą jos kūną. Scenoje matome daiktus – dekoracijas ir žmones – aktorius, kurie yra apdovanoti skaidrumu. Pro juos lyg pro stiklą matomi kiti daiktai.

Dabar galime apibendrinti tai, ką aptarėme: pasaulyje egzistuoja realybės, kurios sugeba vietoj savęs parodyti kitas realybes. Tokias realybes vadiname įvaizdžiais. Paveikslas, pavyzdžiui, yra „realybė-įvaizdis". Jo plotis nesiekia metro, aukštis yra dar mažesnis. Tačiau jame matome kelių kilometrų ilgio peizažą. Ar tai ne magiška? Šis žemės plotas su kalnais, upėmis ir miestu yra čia lyg užkerėtas – viename metre matome keletą kilometrų ir vietoj spalvotos drobės – Tacho upę, Lisaboną ir Monsanto. Daiktas „paveikslas", kabantis ant mūsų namų sienos, nuolat transformuojasi į Tacho, Lisaboną ir jos aukštumas. Paveikslas yra įvaizdis, nes jame vyksta nuolatinė metamorfozė – tokia pat metamorfozė yra ir teatras, nuostabi transfigūracija.

Norėčiau, kad visada stebėtumėtės, gėrėtumėtės šiuo trivialiu įvykiu, kuris vyksta teatre kiekvieną dieną. Jau Platonas sakė, kad pažinimas gimsta iš sugebėjimo stebėtis, džiaugtis ir atrasti tai, kuo daiktai yra iš tiesų.

Tai, ką matome ten, teatro scenoje, yra tikrų tikriausi įvaizdžiai, kuriuos ką tik apibrėžiau: įsivaizduojamas pasaulis; ir kiekvienas teatras, kad ir koks primityvus jis būtų, visada yra Taboro kalnas, kuriame vyksta persimainymai.

Dona Maria teatro scena yra visada tokia pati. Ji ne itin ilga, nėra aukšta ar gili. Tai paprasčiausia scena iš lentų ir sienų, paprasčiausios medžiagos. Tačiau prisiminkite, kuo tik ši maža erdvė ir paprasta medžiaga nėra buvusi. Ji buvo vienuolynu ir piemens palapine, rūmais, sodu, senovinio ir šiuolaikinio miesto gatve, salonu. Tas pats atsitinka ir akto-

riui. Tas pats aktorius yra mums ir karalius, ir elgeta, ir Hamletas, ir Don Žuanas.

Scena ir aktorius yra universali kūniška metafora, o teatras – vizuali metafora.

Tačiau ar supratote, kas čia metaforiška? Aiškumo dėlei paimkime pavyzdžiu paprasčiausią, seniausią ir anaiptol ne rinktinę metaforą – mergaitės skruostai yra lyg rožės. Bendrąja prasme žodis „būti" reiškia realybę. Sakydamas, kad sniegas *yra* baltas, leidžiu suprasti, kad realybė „sniegas" iš tiesų yra realios „baltos" spalvos. Tačiau ką reiškia *būti,* kai sakau, kad mergaitės skruostas yra rožė?

Gal prisimenate puikų Wellso apsakymą „Žmogus, galėjęs daryti stebuklus"? Naktį vienoje Londono užeigoje du vyrai, apsunkę nuo svarių alaus garų, nuobodžiai diskutuoja apie tai, ar egzistuoja stebuklai. Vienas jais tiki, kitas ne. Staiga netikintysis sušunka: „Tai būtų tas pats, jei pasakyčiau, kad dabar šviesa užges ir ji tikrai užgestų!" Sulig tais žodžiais šviesa iš tiesų užgęsta. Nuo šio momento viskas, ką tas vyras sako arba paprasčiausiai pagalvoja, net nespėjus ištarti, įvyksta, realizuojasi. Visi nuotykiai ir konfliktai, kuriuos sukelia ši magiška nevalinga jėga, sudaro apsakymo medžiagą. Galiausiai, kai policijos agentas pradeda jį sekti, vargšas pagalvoja: „Tegu eina velniop tas policininkas!" Ir policininkas tikrai eina velniop.

Dabar įsivaizduokite, kad kažkas panašaus įvyktų vargšui įsimylėjėliui, kurio vaizduotė mylimos merginos skruostą vadina rože – jei tas skruostas staiga tikrai pavirstų rože. Koks siaubas! Nustebote? Nelaimėlis išsigąstų, jis nenorėjo to pasakyti, tai tik pokštas – skruostas yra rožė tėra metafora, ir *būti* čia turi ne realią, o irealią prasmę. Todėl metaforoje dažniausiai vartojamas žodelis *lyg*: skruostas *yra lyg* rožė. *Būti lyg* nėra reali būtis, o tarsi-būtis, kvazi-būtis: *tai yra irealybė.*

Puiku, tačiau kas vyksta toliau? O vyksta štai kas: yra realus skruostas ir reali rožė. Norint skruostui taikyti metaforą, metamorfozę arba transformuoti jį į rožę, reikia, kad

tiek skruostas, tiek rožė nustotų būti realiu skruostu ir realia rože. Dvi realybės, identifikuotos metaforoje, susiduria viena su kita ir anuliuojasi, neutralizuojasi, dematerializuojasi. Metafora yra mentalinė atominė bomba. Šių dviejų realybių panaikinimo rezultatas yra tas naujas ir nuostabus dalykas – irealybė. Priversdami realybes susidurti ir anuliuotis, įgyjame stebuklingas figūras, kokių nėra jokiame pasaulyje. Tiesa, kompensuodamas šią kaip pavyzdį paimtą seną metaforą, prisiminiau nuostabią jauno katalono poeto metaforą. Kalbėdamas apie kiparisą, jis sako: „Kiparisas yra lyg negyvos liepsnos vaiduoklis“[7].

Būti lyg yra irealybės posakis. Tačiau kalba nuėjo ilgą kelią, kol surado šią formulę. Maxas Mülleris pastebėjo, kad religinėse Indijos poemose, Vedose, kurios yra seniausi literatūriniai žmonijos tekstai, metafora išreiškiama ne pasakant, *kad vienas daiktas yra lyg kitas daiktas*, o naudojant neiginį; tai įrodo, kad buvau teisus sakydamas, jog dvi realybės viena kitą neigia, naikina, kad gimtų ir susikurtų irealybė. Maxas Mülleris pastebi, kad Vedų poetas, norėdamas pasakyti, kad vyras yra stiprus *lyg* liūtas, sako: *fortis non leo*, stiprus, bet *ne* liūtas; arba apibūdindamas charakterį, kuris kietas kaip uola, sako: *durus non rupes*, kietas, bet *ne* uola; geras lyg tėvas: *bonus non pater*, geras, bet, geriau pagalvojus, *ne* tėvas.

Tas pats nutinka ir teatre, kuris yra „lyg“, įkūnyta metafora – dviprasmė realybė, susidedanti iš dviejų realybių – aktoriaus ir dramos personažo, – kurios viena kitą neigia. Aktorius turi kurį laiką nebūti realiu žmogumi, kurį pažįstame, o Hamletas turi nebūti tuo realiu žmogumi, kokiu buvo. Jie abu turi nebūti realūs ir be perstojo derealizuotis, neutralizuotis, kad išliktų tik *irealybė*, vaizduotė, gryna fantasmagorija.

Tačiau šis dvilypumas – būti realybe ir irealybe tuo pačiu metu – yra nestabilus elementas, ir visada rizikuojame

[7] Žr. „Estetikos esė prologo vietoje“, įtrauktą į *Meno dehumanizavimą* (V skyrius „Metafora“).

pasilikti tik su viena iš jų. Blogas aktorius verčia mus kentėti, jei neįtikina, kad jis yra Hamletas, o ne Pérezas ar Martínezas. Kita vertus, naivūs, paprasti žmonės nesugeba įžengti į šį „neformalų", metaforišką ir irealų pasaulį. Visi prisimename, kaip sena ir naivi mūsų tarnaitė, kilusi iš kaimo, kartą buvo teatre ir pasakodama savo įspūdžius sakė, jog scenos įvykiai jai atrodė tikri ir ji norėjo perspėti aktorių, kad jam čia pasilikus, priešai jį nužudys.

Fantasmagorija sustiprėja ir įstumia į haliucinacijas nestabilią žiūrovo sielą.

Kaip akių raumenys turi atitinkamai prisitaikyti, žiūrint į tam tikru atstumu esantį objektą, taip mūsų protas turi prisitaikyti, norėdamas *pamatyti* išgalvotą teatro pasaulį, kuris yra virtualus, nerealus, fantasmagorija. Esama tokių, kurie, kaip senoji mūsų tarnaitė, dėl nepakankamų įgūdžių nesugeba to padaryti; tačiau taip pat yra ir daug daugiau priežasčių, dėl kurių gali tapti savotiškai aklas ir nepastebėti fantasmagorijos.

Prisiminkime žinomą atvejį. Apie 1600 metus Ispanija ir Portugalija gyveno valdomos mūsų karaliaus Pilypo III skeptro. Ši sąjunga nereiškė, kad Portugalija buvo pavaldi Ispanijai ar Ispanija Portugalijai – abi tautos buvo mistiškai ir simboliškai sujungtos Pilypo III asmens ir stebuklingos jo lazdelės – skeptro. Laikina ir nepatvari Ispanijos ir Portugalijos sąjunga nemenka dalimi buvo metafora, kaip metaforos netrūksta ir dabartiniame *bloke.*

Esame Kastilijos kaime, La Mančoje, didelėje užeigoje. Čia susirinko beveik visas kaimas, laukiantis atvykstančio lėlininko meistro Pedro su lėlių vaidinimu. Prietemingame erdvios patalpos kampe įžvelgiama netikėta Don Kichoto figūra, ištįsusi, liesa, negrabi, su amžinu nesavalaikio heroizmo įkarščiu akyse.

Vaidinimas pasakoja apie prancūzų riterį doną Gaiferą, Roldano pusbrolį, Karolio Didžiojo vasalą, išgelbėjusį savo žmoną Melisendrą iš maurų nelaisvės Saragosoje. Jis padeda jai ištrūkti, pasisodina ant šaunaus žirgo, jau laimingi

šuoliuoja mielosios Prancūzijos link. Tačiau maurai pastebi pabėgimą ir pradeda juos persekioti. Štai jau artėja, priartėja tiek, kad išsigelbėti nebeįmanoma! Tada Cervantesas mums sako:

„Išvydęs priešais visą tą mauryną ir išgirdęs tą griausmą, Don Kichotas tarė sau, kad jo priedermė padėti bėgliams, ir, pašokęs ant kojų, suriko:

– Kolei aš gyvas, nepakęsiu, kad, man regint, būtų rezgamos klastos prieš tokį garsingą riterį ir neįbauginamą įsimylėjėlį, koks yra donas Gaiferas! Sustoki, niekingoji paderme, nedrįski jo vytis nei persekioti, nes jums teks susigrumti su manimi!

Pasakyta – padaryta, ir, išsitraukęs kardą, vienu šuoliu atsidūrė prie scenos ir su neregėtu įsiūčiu įniko siautulingais kirčiais triuškinti lėlių mauryną: vienas blaškė žemėn, kitoms kapojo galvas, tas luošino, anas rantė į gabaliukus, o pačiame kautynių įkarštyje taip smogė atsivėdėjęs atgalia ranka, kad jeigu maestras Pedras nebūtų susilenkęs, susigūžęs ir pritūpęs, būtų lygiai taip lengvai nušniojęs jam galvą, kaip ir meduolinę"*.

Praėjus įsiūčio akimirkai, meistras Pedro parodo gerajam Don Kichotui ne laiku išreikšto didvyriškumo padarytą žalą ir ant grindų gulinčius lėlių gabalus bei liekanas, jo kardo haliucinacijų aukas. Ir tada Don Kichotas su kilnia ramybe ir įprastu iškilmingumu, būdingu likimo siųstiems žmonėms, sako:

„– Dabar galutinai įsitikinau tuo, kuo ne kartą man tekdavo įsitikinti, – tarė tuomet Don Kichotas. – Tai šit kas: mano persekiotojai burtininkai pakiša man prieš akis kieno nors pavidalą, koks jisai esti iš tikrųjų, o paskui pakeičia jį ir paverčia kuo tinkami.

Klausykite, gerbiamieji, nuoširdžiai ir atvirai sakau jums: man pasirodė, jog visa tai, kas čia dedasi, dedasi iš tikrųjų, jog Melisendra – tai Melisendra, donas Gaiferas – tai donas

* Servantesas Saavedra de M. *Išmoningasis bajoras Don Kichotas Lamančietis*. T. II. Vilnius, 1995. P. 187. Vert. V. Petrauskas.

Gaiferas, Marsilis – tai donas Marsilis, Karolis Didysis – tai Karolis Didysis. Todėl man ir pabudo rūstybė, o kad atlikčiau savąją klajojančio riterio priedermę, panūdau užstoti ir apginti bėglius ir, vedamas šio gero ketinimo, padariau tatai, ką patys matėte. Jeigu man viskas išėjo kitaip, nei norėjau, kaltinti dera ne mane, bet klastinguosius persekiotojus.

Šiaip ar taip, nors ir ne iš piktos valios padariau šį riktą, esu pasirengęs pats sau priteisti nuostolių atlyginimą. Sakykite, maestre Pedrai, kiek prašote už tas suniokotas lėles? Galiu tuojau pat sumokėti skambiomis ir grynomis Kastilijos monetomis"*.

Čia, ponai, matome pirmąją dualybę: salę ir sceną, atskirtą scenos angos, kuri yra dviejų pasaulių – salės, kurioje išsaugome savo realybę, ir išgalvotos, fantasmagoriškos scenos – riba. Išgalvota, magiška scenos aplinka, kurioje kuriama *irealybė*, yra subtilesnės atmosferos nei salė. Vienoje ir kitoje erdvėje skiriasi realybės įtampa bei spaudimas, ir, kaip nutinka realioje atmosferoje, kurioje kvėpuojame, slėgio skirtumas sukuria oro srovę, judančią iš didesnės įtampos vietos į mažesnę. Scenos anga įkvepia publikos realybę ir įtraukia į savo irealybę. Kartais ši oro srovė būna uraganiška.

Vargingoje kastilietiškos užeigos virtuvėje tą naktį siautėjo fantasmagorijos viesulas, ir išgalvotas meistro Pedro spektaklio pasaulis įsiurbė besvorę, nestabilią Don Kichoto dvasią, *privertė persikelti ją iš salės į sceną*. Tuo norima pasakyti, kad Don Kichotas nustojo būti žiūrovu, publika, o pavirto teatrinio veikalo personažu ir *priėmęs jį kaip realybę* sugriovė jo fantasmagoriją. Atkreipkite dėmesį, kad, jo manymu, ten, scenos realybėje, maurai iš tiesų persekioja tikrą doną Gaiferą ir tikrą Melisendrą, ir tik burtininkai paverčia šias gyvas būtybes juokingomis lėlėmis. Štai šuoliuoja Melisendra – Melisendra yra apgaulė – kartoniniu arkliuku su

* Ten pat. P. 189.

stebuklinga balta uodega; štai pasirodo įniršusi Don Kichoto siela ir paskui sielą – jo kūnas su absurdiško didvyriškumo tikru ir aštriu kardu rankoje[8]!

Janet ir kiti XIX a. antros pusės prancūzų psichopatologai, nepasižymėję įžvalgumu, išskyrus retas išimtis, pavyzdžiui, Bergsoną, įtakojo abiejų mūsų šalių intelektinę negandą ir šį išprotėjimą aiškino realybės jausmo netekimu. Man tai atrodo didžiausia nesąmonė. Visiškai aišku, kad tiesa yra priešinga: šie mentaliniai trūkumai ir anomalijos atskleidžia irealybės jausmo praradimą. Kaip ir į pokštą galima žiūrėti ne linksmai, o rimtai, ir visi pažįstame žmonių, kurie neturi šio minimalaus sugebėjimo pokštą laikyti pokštu.

Dabar išryškėja esminis skirtumas tarp cirko ir koridos iš vienos pusės ir teatro iš kitos. Cirkas ir *Tourada* yra ne fantasmagorijos, o realybės. Cirke tėra vienas teatrinis elementas – aktorius, tuo pat metu esantis ir akrobatas, ir dieviškas *clown**, ir nuostabus pajacas. Ne pro šalį prisiminti tą anksčiau minėtą žvairumą, – nors neketinu kalbėti apie teatro istoriją, – kad pajaciškumas kartu su religiniu ritualu (dėl šios ir kitų priežasčių sakiau „dieviškas klounas") visose tautose tapo teatro pradžia. Kalbant apie koridą yra aišku, kad ji yra reginys, kuris yra tik reginys, tačiau visa, kas jame matoma, yra realybė, tikrų tikriausia realybė. Šį tauromachijos bruožą geriausiai simbolizuoja anekdotinė situacija, įvykusi apie 1850 metus tarp garsaus toreadoro Curro Cúchareso ir įžymiausio visų laikų Ispanijos aktoriaus, romantinio aktoriaus tragiko Isidoro Máiquezo. Cúcharesas sunkiai gynėsi nuo buliaus, ir aktorius, sėdėdamas pirmoje eilėje, už barjero, įžeidinėjo ir koneveikė toreadorą. Tada Cúcharesas, nutolęs nuo buliaus ir priartėjęs prie barjero, kur jį koneveikė aktorius, sušuko: „Pone Miquezai ar Máiquezai, čia nemirštama juokais kaip teatre!"

[8] Žr. *Meditacijos apie Don Kichotą*. 1914. Pirmoji meditacija. 9 skyrius „Meistro Pedro vaidinimas".

* Klounas (*angl.*).

Matote, kaip išeities tašku paėmę paprasčiausią *Dona Maria* teatro vidinės erdvės struktūrą, susidedančią iš dviejų erdvių, dviejų skilčių ar aplinkų – salės ir scenos, – galėjome išryškinti esminį fantasmagoriją, irealybę kuriančio teatro bruožą. Erdvių dualybę atitiko žmonių – aktorių ir publikos – dualybė, kuri savo ruožtu visišką prasmę įgavo trečioje funkcinėje dualybėje: žiūrovai *žiūri*, o aktoriai yra *žiūrimi*: šie yra hiperaktyvūs, o anie hiperpasyvūs.

Dabar aiškiai matome, kas sudaro aktoriaus hiperaktyvumą ir publikos hiperpasyvumą. Aktoriai gali judėti ir kalbėti įvairiausiomis formomis – tragiškai, komiškai, intermediškai, – tačiau tik su būtina nuolatine ir esmine sąlyga, kad niekas, ką jie daro ir sako, nebūtų suvokta „rimtai“, nes jų veikla ir kalba yra ireali, taigi yra fikcija, „pokštas“, farsas. Kierkegaard'as pasakoja, kaip cirke kilo gaisras. Pajacas turėjo tai pranešti publikai, tačiau ši manė, kad tai dar vienas pokštas, ir žuvo liepsnose.

Aktoriaus veikla yra labai apibrėžta: jis turi kurti farsą, todėl kalba vadina jį farsininku. Mūsų – publikos – pasyvumą sudaro tai, kad patikime šiuo farsu, arba, tiksliau sakant, *išeiname* iš realaus ir įprastinio savo gyvenimo į pasaulį, kuris yra farsas. Todėl kiek anksčiau sakiau, kad esminis teatro momentas yra *išeiti iš namų* ir *eiti į jį*, t. y. į irealybę. Nėra kalboje žodžio, kuris tiksliai išreikštų tą ypatingą realybę, kai esame teatro žiūrovai, publika. Nesvarbu, išraskime jį ir pasakykime: teatro aktoriai yra farso pateikėjai, o mes, publika, esame farso priėmėjai.

Pribrendo laikas sukoncentruoti, sukondensuoti milžinišką, be galo turtingą, įvairialypę žmogišką realybę – teatro istoriją – į vieną tašką, tarsi jis būtų esmė ir pagrindas: farsą. Prieš jį įvardydami sužinojome, ką jis reiškia: pavadinome jį keisčiausiu, ypatingiausiu nuotykiu, autentiškiausia magija, galinčia nutikti žmogui. Iš tikrųjų farse žmogus dalyvauja irealiame, fantasmagoriniame pasaulyje, jį mato, girdi, jame gyvena, tačiau gerai supranta, kad tai irealybė, fantasmagorija.

Taigi farsas egzistuoja tiek pat laiko, kiek ir žmogus. Prieš tai, ką vadiname teatru, – ilgus ir gilius primityvios žmonijos tūkstantmečius, – gyvavo kitos farso formos, kurias galime laikyti preteatru arba teatro priešistore. Negalime dabar jų aptarinėti[9]. Paminėjau jas norėdamas padaryti tokią išvadą: kadangi farsas yra vienas pastoviausių istorijos elementų, jis yra konstitucinė, esminė žmogaus gyvenimo dimensija; jis yra neišvengiama mūsų egzistencijos dalis. Tad žmogaus gyvenimas nėra, negali būti „išskirtinai" rimtas, žmogaus gyvenimas yra, retsykiais turi būti „pokštas", farsas; *tam* egzistuoja teatras, ir jo buvimas nėra grynas atsitiktinumas ar nenumatytas įvykis. Farsas, teatro esmė, kaip netrukus pamatysime, yra viena iš mūsų gyvenimo esmių, vadinas, kaip pagrindinė mūsų gyvenimo dimensija yra ir būtina teatro realybė, ir substancija, jo būtis ir tiesa.

(Laikas, kuris visada tampa visų krosų čempionu, nuvarė mane į *cross-country** ir, deja, neleidžia deramai rutulioti šią lemiamą teatro idėjos dalį.)

Ar neatrodo mįslingas ir kartu patrauklus, žavingas tas keisčiausias faktas, kad farsas yra sudėtinė žmogaus gyvenimo dalis, tiek, kad, be kitų neišvengiamų reikmių, žmogus nori patirti farsą ir jį kurti? Dėl šios priežasties, be jokios abejonės, teatras ir egzistuoja.

Visa kita mūsų gyvenime yra priešinga farsui – pastovu, slogu, „rimta".

Mes esame mūsų gyvenimas, kiekvienas vis kitoks[10]. Tačiau tai, kas esame – gyvenimas, – nėra padarytas mūsų pa-

[9] Žr. I priedą *Kaukės*.

* Krosą (*angl.*).

[10] Čia kartoju vienokius ar kitokius variantus tų formulių, kurias daug kartų vartojau norėdamas apibrėžti arba *leisti pamatyti* esminį žmogaus gyvenimo fenomeną. Tai ne vaizdingi posakiai, o techniniai terminai, skirti paprasčiausiems, įprasčiausiems buitinės kalbos rakursams. Nepavadinsi atsitiktinumu to, kad reikia griebtis kasdienės kalbos, nes filosofijos istorijoje neegzistuoja atitinkama *terminologija*, leidžianti *formaliai* kalbėti apie gyvybės fenomeną, tarsi filosofinei praeičiai tai būtų buvęs gėdingas dalykas. Tačiau lengvabūdiška kiekvienu šios fundamentalios doktrinos atveju kaitalioti žodžius ir išradinėti naujas retorines formas.

čių, mes esame į jį panirę, kai atrandame jame save pačius. Gyventi reiškia staiga atsidurti, būti, egzistuoti nenumatytoje erdvėje, kuri yra pasaulis ir kur pasaulis visada reiškia „pasaulį čia ir dabar". Šiame „pasaulyje čia ir dabar" turime tam tikrą dozę laisvės, tačiau mums neduota iš anksto pasirinkti pasaulį, kuriame gyvensime. Pasaulis mums duotas apibrėžtos ir nepakeičiamos formos bei komponentų, ir atsižvelgdami į jį turime paruošti save būčiai, egzistavimui, gyvenimui. Todėl pirmoje savo knygoje (1914) pavadinau šį pasaulį *aplinkybe*[11]. Gyvenimas norom nenorom turi vykti atsižvelgiant į apibrėžtas aplinkybes. Šis gyvenimas, kaip minėjau, yra duotas, bet duotas ne mūsų pačių, jame atrandame save staiga, nežinodami kaip, kodėl ir kam. Gyvenimas mums duotas, tačiau duotas nesutvarkytas, mes kiekvienas turime susikurti savo gyvenimą. Žingsnis po žingsnio jaučiamės turį daryti kažką, kad galėtume egzistuoti. Gyvenimas nėra toks dalykas, kurio *nėra čia* kaip kokio nors daikto, jis visada yra darytinas, vykdytinas, gerundyvas, *faciendum*. Jei gautume jį sutvarkytą – o to turime siekti kiekvieną akimirką, – užduotis, kuri yra gyvenimas, būtų ne tokia skausminga. Tačiau taip nėra; kiekvieną akimirką mums atsiveria skirtingos veiklos galimybės, ir neturime kitos išeities, tik pasirinkti vieną jų, šią akimirką nuspręsti, ką darysime po minutės, jausdami ypatingą ir neperduodamą atsakomybę. Visi jūs, po kelių minučių išėję pro *O Século* duris, norom nenorom turėsite nuspręsti ir pasirinkti kryptį, kuria žengsite pirmą žingsnį per gatvę. Tačiau, kaip sako seniausia indų knyga, „žengęs žingsnį, žmogus kerta šimtą takų". Kiekvienas erdvės taškas, kiekviena laiko akimirka žmogui yra kryžkelė, jis nežino, ką daryti. Privalo apsispręsti ir pasirinkti. Kadangi gyvenimas yra keblus ir mes turime pasirinkti savo veiklą, pirmiausia turime susiprasti, t. y. tinkamai įvertinti aplinkybę. Iš čia ir kyla visos žinios – mokslas, filosofija, „gyvenimo patirtis", gyvenimo žinios, kurias vadiname išmintimi ir *sagesse**. Esame pririšti prie šios aplinkybės, esame

[11] Žr. *Meditacijas apie Don Kichotą.*

* Protinga būtimi (*lot.*).

jos kaliniai. Gyvenimas yra aplinkybių realybės kalėjimas. Žmogus gali nusišalinti nuo gyvenimo, tačiau jei gyvena – kartoju, – negali pasirinkti pasaulio, kuriame gyvena. Gyvenimas visada yra čia ir dabar. Norėdami jame išsilaikyti, visada turime kažką veikti. Štai kodėl esama tokios daugybės žmogaus veiklos sričių. Juk gyvenime, ponai, reikia daug ką nuveikti. Ir žmogus „veikia": valgo, dirba, stato namus, lankosi pas gydytojus, verslauja, gilinasi į mokslą, bando kantrybę, t.y. laukia: „gamina laiką", politikuoja, užsiima labdara, veikia, veikia ir kuria... iliuzijas. Gyvenimas yra visuotinė veikla. Ir nuolat kovojant su aplinkybėmis to pasaulio, kuriame kalima ir kurio negalima pasirinkti. Ši duota aplinka, supanti mus, norim to ar nenorim, ir yra „realybė". Esame įkalinti nuolatiniame realybės arba pasaulio kalėjime. Todėl gyvenimas yra toks rimtas, svarus, t. y. sunkus, nes mus slegia nepakeliama atsakomybė už savo būtį ir veiklą.

Baudelaire'as, paklaustas, kur norėtų gyventi, su nepatenkintu *dendizmo*, kuris, kaip žinoma, buvo jo religija, gestu atsakė: „Bet kur, bet kur, tik ne šiame pasaulyje!" Tuo Baudelaire'as norėjo pasakyti, kad pasirinkimas yra neįmanomas. Likimas yra nepajudinamai prikaustęs žmogų prie realybės, ir nuolatinė kova su ja neišvengiama. Pabėgimas neįmanomas. Kiekvienas, kurdamas savo gyvenimą ir kiekvieną akimirką atsakingai apsispręsdamas, ką darys toliau, tarsi išlaiko jo pulsą. Dėl to gyvenimas yra kupinas sunkumų.

Tokiai būtybei kaip žmogus, sąlygotai užduoties, pastangos, rimties, atsakomybės, nuovargio ir sunkumo, būtinas poilsis. Poilsis nuo ko? Ak, žinoma! Nuo to, kuo turi būti? Nuo gyvenimo arba, o tai yra visiškai tas pat, nuo „buvimo realybėje", paskendimo joje.

Būtent tai Baudelaire'as ironiškai ir norėjo pasakyti: kartkartėmis žmogui reikia ištrūkti, išsilaisvinti iš realybės pasaulio. Esame sakę, kad absoliučia prasme tai yra neįmanoma. Bet gal tai įmanoma ne tokia absoliučia prasme? Norint persikelti *iš* šio pasaulio į kitą, pirmiausia reikia įsitikinti,

ar toks yra[12]. Ir jei šis kitas pasaulis būtų kita realybė, tai vis tiek būtų *realybė*, duota aplinka, griežta aplinkybė. Kad į kitą pasaulį būtų verta persikelti, jis turi būti ne realus, o *irealus*. Tada buvimas, *būtis* jame reikštų paties žmogaus pavirtimą irealybe. Tai galėtų veiksmingai pakeisti gyvenimą, truputėlį leistų negyventi, pailsėti nuo egzistencijos svorio, pasijusti erdviškam, eteriškam, besvoriam, nepažeidžiamam, neatsakingam, neegzistuojančiam.

Todėl, ponai, gyvenimas – Žmogus – visada prie realybės užduotos veiklos pridėdavo keisčiausią ir nuostabiausią veiklą: darbą, kai nedaroma nieko rimta. Ši veikla, šis darbas, išlaisvinantis mus iš viso kito, yra... žaidimas. Žaisdami nieko nedarome – suprask, nedarome nieko *rimto*. Žaidimas yra gryniausias žmogaus išradimas; visa kita daugiau ar mažiau yra užduota ir suformuota realybės. Tačiau žaidimo taisyklės – nėra žaidimo be taisyklių – sukuria pasaulį, kuris neegzistuoja. Ir taisyklės yra grynai žmogaus išradimas. Dievas sukūrė pasaulį, šį pasaulį; gerai, tačiau žmogus sukūrė šachmatus – šachmatus ir visus kitus žaidimus. Žmogus sukūrė, kuria... *kitą pasaulį*, iš tiesų kitą, kuris neegzistuoja, pasaulį, kuris yra pokštas ir farsas.

Žaidimas yra menas arba technika, kurią įvaldęs žmogus tariamai gali sustabdyti savo vergovę realybėje, pabėgti, išsigelbėti, *persikelti* iš šio pasaulio į nerealų. Šis *persikėlimas* iš realaus pasaulio į išgalvotą nerealų, iliuzinį gyvenimą yra *prasiblaškymas**. Žaidimas yra prasiblaškymas. Žmogui reikia pailsėti nuo savo gyvenimo ir todėl jis kontaktuoja, grįžta arba *persikelia* į ultragyvenimą. Šis mūsų būties sugrįžimas arba persikėlimas į ultravitališkumą ir irealybę yra *pramoga***. Prasiblaškymas, pramoga yra esminės žmogaus gyvenimo dalys, tai ne atsitiktinumas, kurio galima nepaisyti. Ir lengvabūdis yra ne tas, kuris pramogauja,

[12] Kitas religijos siūlomas pasaulis čia netinka, nes norint į jį patekti pirmiausia reikia numirti, o čia kalbame apie gyvenimo pakaitalą.

* *Traerse de* – persikelti, *distraerse* – linksmintis, prasiblaškyti (*isp.*).

** *Versión* – persikėlimas, *diversión* – pramoga (*isp.*).

o greičiau tas, kuris mano, kad linksmintis nereikia. Beprasmiška tik būtų paversti visą gyvenimą gryna pramoga ir linksminimusi, tada neturėtume dėl ko pramogauti ir linksmintis. Atkreipkite dėmesį, kad pramogos idėją lydi du terminai: *terminus a quo* ir *terminus ad quem* – *kodėl* pramogaujame ir *kokiu tikslu* pramogaujame[13].

Štai kodėl pramoga yra viena didžiausių kultūros dimensijų. Ir neturėtų stebinti tai, kad vienas didžiausių kultūros kūrėjų ir disciplinuotojų – Platonas – gyvenimo pabaigoje žaidžia žodžių žaidimus su graikišku žodžiu, reiškiančiu kultūrą (*paideia*), ir žodžiu, reiškiančiu žaidimą, pokštą, farsą (*paidia*), ir sako mums ironiškai perdėdamas, kad žmogaus gyvenimas yra žaidimas, ir priduria, kad „žaidimas yra geriausia, ką jis turi"[14].

Tad visiškai nestebina, kad romėnai žaidime matė dievą, vardu „žaidimą", *Lusus*, Bakcho sūnų, kuris buvo laikomas – pažvelkite, koks sutapimas! – luzitanų genties įkūrėju.

Žaidimas, pramogos menas arba technika, viena iš žmogaus kultūros dalių, yra sukūręs nesuskaičiuojamas prasiblaškymo formas, kurios turi savo hierarchiją, nuo paprasčiausių iki tobuliausių. Netobuliausia žaidimo forma yra kortos; pavyzdžiui, *bridge**, kurį žaisdamos valandų valandas šiuolaikinės moterys naikina savo moteriškumą – tebūnie tai pasakyta mūsų, vyrų, negarbei. Tobuliausia pabėgimo į kitą pasaulį forma yra menas, ir sakau, kad tai tobuliausia žaidimo forma, ne dėl sąlyginės savo pagarbos ar, kaip pavadinau prieš daugelį metų, „kultūrinio šventeiviškumo" ir keliaklupsčiavimo prieš meniškiausią ir nuostabiausią meną, o todėl, kad jis iš tiesų veiksmingiausiai išlaisvina mus iš *šio* pasaulio. Skaitant gerą romaną, mūsų kūno mechanizmai veikia kaip veikę, tačiau tai, ką vadiname „savo gyve-

[13] Žr. *Praėjus 20 metų po didžiosios medžioklės* prologą (įtrauktas į veikalą „Medžioklė ir buliai" *El Arquero* rinkinyje).

[14] *Dėsniai*. 803, 4.

* Bridžas (*angl.*).

nimu", radikaliai pristabdoma: jaučiamės persikėlę iš savo pasaulio į romano sukurtą pasaulį.

Viena iš meno kaip pabėgimo metodo aukštumų, leidusių žmogui beveik visiškai išsivaduoti iš slogaus likimo, buvo teatras savo „geros formos" epochose – kai aktoriaus, scenos ir poeto jutimiškumas buvo visiškai suvienyti didžios scenarijaus fantasmagorijos. Mūsų laikais to nebėra; nei scena, nei aktorius, nei autorius neveikia aukščiausiu lygiu mūsų jausmų, ir magiška metamorfozė, stebuklinga transfigūracija nevyksta[15]. Dabartinis mūsų teatras nėra mūsų jutimiškumo *page**, jis yra teatro griuvėsiai. Tačiau tose epochose, kurias minėjau iš pradžių, žmonių kartų kartos dėl šio dieviško *eskapizmo*, arba farso, patyrė aukščiausią žmogiškosios būtybės įkvėpimą – laimę.

Štai matote, ponai, kaip paprasta *Dona Maria* teatro vidinės erdvės schema paskatino mus labai sutrumpintai, tačiau labai esmingai atskleisti teatro idėją; leido mums apibrėžti tą keisčiausią realybę, kuri yra visatoje ir kuri yra farsas, arba realybės realizavimą; mes buvome nukreipti ta linkme, kad išsiaiškintume, kodėl žmogui būtina patirti farsą ir kodėl jis pats turi būti komediantas. Aktorius pasiverčia Hamletu, žiūrovas virsta Hamleto amžininku, stebi jo gyvenimą – jis, kaip ir visa publika, taip pat kuria farsą, *išeina* iš savo įprastos būties į išskirtinę bei įsivaizduojamą ir dalyvauja pasaulyje, kuris neegzistuoja – ultrapasaulyje, ir šia prasme *ne tik scena*, bet ir salė bei visas teatras tampa fantasmagorija, ultragyvenimu.

Ponai, praeito šimtmečio pabaigoje Madrido universitete dirbo vienas vargšas chemijos dėstytojas, iš kurio studentai šaipydavosi. Ant aukšto savo katedros stalo jis rodydavo eksperimentus ir su naiviu iškilmingumu pranešdavo, pavyzdžiui, kad į tam tikrą skystį įpylus reagento iškris mėlynos

[15] Žr. III priedą *Apie teatro ateitį*.
* Nepatirtas jausmas (*pranc.*).

nuosėdos. Kai tai įvykdavo, studentai su nuožmiu paauglystės žiaurumu pratrūkdavo audringai ploti, tarsi dėstytojas būtų buvęs toreadoras, ką tik nukovęs bulių. Tačiau dėstytojas kukliai nusilenkdavo ir sakydavo studentams: „Tai ne aš, ne aš; tai reagentas, reagentas!“

Panašiai ir aš noriu paprašyti, kad jei geranoriški ponai ketina ploti, tegu jie ploja schemai, schemai, kuri pateikė jiems šią pernelyg ilgą paskaitą.

PRIEDAI

I

Kaukės

Pabandysime užmegzti ryšį su teatro priešistore. Ji mums nušvies, kaip giliai žmoguje slypi šios nuostabios fantasmagorijos poreikis. Tačiau šio kontakto turime ieškoti remdamiesi paties teatro kilme. Pirmiausia turėtume pažvelgti atgal į preteatrą, ir atsimušęs į giliausią praeitį mūsų žvilgsnis trumpam nukryps į ateitį, į teatro rytdieną (III priedas).

Kaip ir daugelis kitų dalykų, seniausias yra graikų teatras.

Graikų, o ir kiti istorijoje žinomi teatrai kilo iš religinės ceremonijos arba ritualo. Tačiau graikų religija, kaip ir kitos senosios daugiau ar mažiau primityvios religijos, yra visiškai skirtingo pobūdžio nei tos, kurios semiasi įkvėpimo iš Dievo asmens – pradedant Zaratustra, tęsiant mozaizmu ir baigiant islamu bei krikščionybe[16]. Graikų religija *formalia* prasme yra „liaudies" religija. Taip yra dėl to, kad, pirma, ji kyla iš skirtingų heleniškų „tautų" ar „nacijų" kolektyvinio beveidiškumo. Antra, jos turinys yra difuzinio, atmosferiško, sakykime, respiracinio pobūdžio. Ji nėra tiksliai apibrėžta gyvenimo forma kaip mazdaistinė, mozaistinė ar krikščioniška religija ir netoleruoja dogmatinės teologijos nurodymų ir griežtų normų, įdiegtų išskirtinės šventikų grupės. Tai ne teologija, o gryna ir spontaniška religija, kurią žmonės praktikuoja lygiai taip pat, kaip susitraukia ir išsiplečia krūtinės ląsta kvėpuojant. Ji persmelkia visą gyvenimą, tačiau tai anaiptol nėra *specialini* „religinis gyvenimas". Trečia, ji paskelbiama „tautos" religija, taigi valstybės funkcija. Dievai pirmiausia yra valstybės ir kolektyvo, o tik po to individo dievai. Štai kodėl Graikijoje mistinis judėjimas įgauna religinį pobūdį tik tada, kai valstybė paverčia jį

[16] Trečia religinio įkvėpimo linija, kurią geriausiai būtų vadinti parareligija, tobuliausią formą įgyja budizme.

institucija. Taip nutiko dionisiniam misticizmui, orfizmui ir kitoms „misterijoms". Ketvirta, religija, būdama „liaudies kultu", yra gimininga „šventei", „festivaliui". Tai ne išskirtinis bruožas, jis bendras visoms senoms ir daugiau ar mažiau primityvioms religijoms. Jose pagrindinis religinis aktas yra ne individuali, privati ir intymi malda – „oracija", – o didelė šventinė ceremonija, kurioje dalyvauja visi kolektyvo nariai, vieni kaip ritualo atlikėjai – šokiai, giesmės ir procesija, – kiti kaip dalyviai ir „žiūrovai". Žmogaus bendravimo su dievu aktą, *dalyvaujant* kolektyvinėje religinėje ceremonijoje, graikai vadino *theoria* – kontempliacija. Taigi graikų *theoria* yra krikščioniškos maldos atitikmuo.

Graikų religija yra „liaudies" religija, skirta liaudžiai ir realizuojama liaudies. Jai *kultas* ir *viešas* kultas yra esmingesnis nei antros linijos religijoms. Graikų teatras gimsta iš šokių ir choralų, atliekamų Dioniso, elementarios gamtos arba, jei norite, elementarumo gamtoje, ir ypač vyno dievo kulto metu.

„Laikui bėgant, religija įgavo draminio pobūdžio formą, ir jos temų laukas išsiplėtė toli už bakchiškos ar dionisiškos mitologijos ribų. Religinė prasmė savo ruožtu laipsniškai mažėjo ir po truputį vis dažniau buvo sudėliojama grynai žmogaus požiūriu. Tačiau nepaisant visų šių pokyčių išorinis religijos ryšys su Bakcho–Dioniso kultu išliko nepaliestas per visą istoriją. Nuo pradžios iki pabaigos draminės apraiškos buvo priskiriamos didžiosioms dionisijoms... Tai niekada nebuvo eilinė kasdienio gyvenimo pramoga. Didžiąją metų dalį atėniečiai turėjo tenkintis kitokiais pasilinksminimais. Tik tada, kai ateidavo metinė Dioniso šventė, jie galėjo patenkinti scenos aistrą. Įkarštis ir entuziazmas augo proporcingai. Visas miestas išeidavo atostogų ir atsiduodavo malonumui ir gyvo dievo kultui. Sustodavo prekyba, užsidarydavo tribunolai, buvo uždraudžiamas kalinimas už skolas, iš kalėjimų išeidavo net kaliniai, kad galėtų dalyvauti bendroje šventėje... Drama karaliaudavo keletą dienų. Tragedi-

jos ir komedijos sekė vienos po kitų be perstojo, nuo ryto iki vakaro. Religinis aspektas – ceremonija Dioniso garbei, įsteigta griežtai pagal orakulo nurodymus – šiose pramogose niekada nepamirštamas. Dalyviai pasipuošdavo galvas girliandų vainikais lyg religinėje asamblėjoje. Dioniso statula būdavo atnešama į teatrą ir pastatoma prieš sceną, kad dievas galėtų džiaugtis reginiu kartu su savo tikinčiaisiais. Geriausios teatro vietos beveik visada būdavo užimtos šventikų, o centrinė vieta saugoma Dioniso šventikui. Prieš vaidinimą aukojama auka šventės dievui. Kūrinius rašantys poetai, už juos mokantys užsakovai, aktoriai ir choristai buvo laikomi religijos ministrais, o jų asmenybės – šventos ir neliečiamos. Teatras buvo toks pat šventas kaip ir dieviškoji šventykla. Bet koks įžeidimas čia buvo traktuojamas ne tik kaip prasižengimas įstatymams, bet kaip šventvagystė, už kurią būtina atitinkamai griežtai nubausti. Įprastas juridinis procesas atrodė nepakankamas, ir prasižengėliai turėdavo stoti prieš ypatingą asamblėjos susirinkimą. Pasakojama apie kažkokį Ktesiklą, kuris buvo nuteistas mirties bausme už tai, kad procesijos metu sumušė savo nedraugą. Paprasčiausias žmogaus išmetimas iš vietos, kurią jis užėmė per klaidą, buvo mirtimi baustina šventvagystė"[17].

Apmąstykime tą keisčiausią skirtingų elementų mišinį, kurį pateikia šis milžiniškas faktas, kviesdamas mus ieškoti paslaptingų šaknų, principo, kuris juos jungia ir iš antagonistinės daugybės paverčia organine vienybe. Čia atrandame gilios ir patetiškos religinės egzaltacijos būseną, kurios pagrindą sudaro kolektyvinės ir gausios šventės, kupinos siautulio ir orgijų, *dviejų pusių*, prie kurių neatsiejamai prisijungia dar dvi: viešoji linksmybė ir grynas, pakylėtas menas, transcendentaliausia žmonijos poezija. Mes, kurie daugiau kaip keturiasdešimt metų analizuojame radikalią realybę – žmogaus gyvenimą, esame pripratę matyti, kad bet

[17] Haig A. E. *The Attic Theatre*. Trečias leidimas, recenzuotas A. N. Pickardo. Cambridge, 1907. P. 1–2.

koks konkretus, bet koks gyvybiškas ar gyvas faktas *turi skirtingas puses*. Tai mus priverčia mąstyti atitinkamu dialektiniu būdu, visada sakant „viena vertus" ir „kita vertus"[18].

Religinė nuostata, šiuolaikiniam žmogui atrodanti tiesiog dieviška, orgija, kuri gan greitai pasirodytų visiška priešybė tikrai orgijai (jei neegzistuotų kasdienė pramoga, laikoma lengvabūdiška), ir menai – poezija, muzika, šokis ir pantomima – grynos klaidingo žmogaus gyvenimo malonės, – šie keturi skirtingiausi dalykai turi transformuotis į vieną, jei iš tiesų norime tai suprasti. Tokioje situacijoje mąstytojas – nerandu kito mažiau puošnaus žodžio jo užsiėmimui ir operacijai apibrėžti – pasirodo kaip fokusininkas ir iliuzionistas, kuris atsiraitoja rankoves ir sako publikai: „Ponai, matote šiuos keturis skirtingus ir net priešingus dalykus – kultą, orgiją, pramogą ir meną? Po kelių akimirkų aš juos paversiu vienu, tokiu pačiu!" Ir jokios kitos išeities nėra, nes tik taip jis gali įrodyti savo meistriškumą[19].

Tad atrodo, kad neišvengiama ir konstitucinė žmogaus sąlyga yra dubliuoti pasaulį ir *šiam* oponuoti *kitu*, turinčiu priešingus atributus. Tačiau gan greitai savy jis atranda paprastą *transpasaulio* postulatą. Dabar bandome jį aprašyti, kontaktuoti su juo, jį *pamatyti*. Kaip? Kokiais būdais, priemonėmis, metodais, technikomis?

Pobūdis, kuriuo *šis* pasaulis pasirodo žmogui, yra įprastumas. Pasaulis, kuriame gyvename ir į kurį esame panirę, yra „įprastas, kasdienis pasaulis". Paraleliai *kitas* pasaulis apibūdinamas kaip „išskirtinis, ypatingas". Ir visa, kas jame pasireiškia, *ipso facto** įgyja ultrapasaulio rangą ir yra dieviška.

Štai kodėl primityviaisiais laikais žmogus manė, kad sapnai ir vizijos dėl savo sąlyginio išskirtinumo ir ypa-

[18] Jau prieš dvidešimt metų iki mūsų apie tai kalbėjo Dilthey'us: *Das Leben ist eben mehrseitig* – Gyvenimas yra daugialypis.

[19] [Tarp šios ir kitos pastraipos, atrodo, neišliko epigrafas „Ribotumas ir neribotumas".]

* Dėl to (*lot.*).

tingo kompromisiškumo atskleidžia *kitą*, o jei kitą, tai ir viršesnį pasaulį.

Žmogus niekada nebuvo labai protingas, nėra toks ir dabar. Prieš tūkstančius metų jis buvo dar mažiau protingas. Nemokėjo galvoti. Tačiau visada mokėjo sapnuoti, kai miegojo. Sapnai buvo pirminis žmogiškos būtybės „mokslas" ir pradinė pedagogija. Mes, žinoma, taip pat neturime jokios aiškios sapnų idėjos, ir tai kviečia mus neniekinti ankstyvosios žmonijos, maniusios, kad sapnuojant apsireiškia aukštesnio pasaulio realybė, lygiai taip pat kaip būdravimo metu patirti pojūčiai reiškia „įprastinio pasaulio" realybę. Sapne matome, liečiame ir girdime. Visos mūsų jutiminės savybės tarsi padvigubėja, sudarydamos dvi komandas – vieną, veikiančią nemiegant, o kitą – miegant. Ir kaip mes kuriame „pažinimo teorijas", taip primityvieji žmonės kūrė ir tebekuria „sapnų teorijas". Pavyzdžiui, jei primityvas – kurio gyvenimą sudaro nedaug komponentų ir jie jam gerai pažįstami – sapnuoja mirusiuosius, šie įgyja dievišką pobūdį. Todėl neturėtų stebinti, kai bakongo genties žmonės galvoja, kad tai mirusieji „mums duoda sapnus"[20]. Nuklydę pas Šiaurės Amerikos indėnus, sužinosime, kad, anot poni genties, sapnai mums atnešami iš dievų pasaulio, iš aukštybių, tam tikrų paukščių. Jie atneša juos snape, padeda ten, kur miegame, ir jau be krovinio grįžta į eterio regionus (Lévy-Bruhlis).

Sapnai primityviam žmogui nėra fokuso elementas, t. y. jie nėra laikomi grynai subjektyviomis būsenomis. Sapnai yra daiktai, realybė, pasaulis, kažkas, esantis „ten". Taip pat galvoja ir vaikai.

Štai jums dialogas, kurį pateikia geriausias visų laikų vaikų psichologas šveicaras Jeanas Piaget:

„Favas (8 metų) mokosi klasėje, kurios mokytojas turi puikų įprotį duoti kiekvienam vaikui „stebėjimo sąsiuvinį", kad

[20] Wilson D. Wallis. *Religion in Primitive Society*. P. 174.

jame vaikas kasdien su aiškinamaisiais piešinėliais ar be jų aprašytų įvykį, asmeniškai patirtą už mokyklos ribų. Vieną rytą Favas kaip visada spontaniškai parašė: „Sapnavau, kad velnias norėjo mane išvirti". Prie šio sakinio jis nupiešė piešinėlį: kairėje – pats Favas savo lovoje, centre – velnias, dešinėje – Favas su naktiniais marškiniais stovi prieš velnią, kuris nori jį išvirti. Mes apžiūrėjome šį piešinį ir nuėjome susitikti su Favu. Jo piešinys iliustruoja vaikišką realizmą: sapnas yra šalia lovos, šalia miegančiojo, kuris jį stebi. Be to, Favas savo sapne stovi su naktiniais marškiniais, tarsi velnias būtų ištempęs jį iš lovos.

Tačiau Favas nesupranta sapno esmės.

– Kai sapnuojame, kur yra sapnas? – *Mums prieš akis.*

– Kur? – *Kai esame lovoje, jis mums prieš akis.*

– Kur, labai arti? – *Ne, kambaryje.*

Parodome Favui antrąjį jo atvaizdą.

– Kas čia? – *Tai aš.*

– Kuris tavo atvaizdas tikslesnis? Šis (I) ar tas (II)? – *Sapne* (rodo II).

– O kas čia? – *Čia esu aš. Mano akys buvo ten, viduje* (rodo I), *kad matytų* (!).

– O kaip tavo akys ten atsidūrė? – *Aš buvau ten visas, ir ypač mano akys.*

– O visa kita? – *Taip pat buvo ten* (lovoje).

– Kaipgi taip? – *Aš buvau du kartus. Buvau lovoje ir visą laiką žiūrėjau.*

– O akys buvo atmerktos ar užmerktos? – *Užmerktos, aš juk miegojau.*

Kitą akimirką Favas, atrodo, supranta sapno esmę.

– Kai sapnuojame, ar sapnas yra mumyse, ar mes esame sapne? – *Sapnas yra mumyse, nes jį matome.*

– Ar jis yra galvoje, ar už jos ribų? – *Galvoje.*

– Ką tik tu man sakei, kad jis buvo už jos ribų, ką nori tuo pasakyti? – *Akys sapno nematė.*

– Tai kur yra sapnas? – *Mums prieš akis.*

– Ar yra koks nors dalykas „iš tiesų" prieš mūsų akis? – *Taip.*

– Kas? – *Sapnas.*

Favas žino, kad sapne yra kažkoks vidus; žino, kad sapno išorės pasireiškimas priskirtinas iliuzijai („sapno prieš akis nesimatė"), ir vis dėlto jis sutinka, jog iliuzijai reikia, kad koks nors daiktas „iš tiesų" prieš mus būtų.

– Tu buvai ten (II) „iš tiesų"? – *Taip, du kartus buvau „iš tiesų"* (I ir II).

– Jei aš būčiau ten buvęs, būčiau tave matęs? (II) – *Ne.*

– Ką nori tuo pasakyti: du kartus buvau „iš tiesų"? – *Būdamas lovoje, buvau ten iš tiesų ir po to, kai buvau sapne, kai buvau su velniu, taip pat buvau iš tiesų"*[21].

Klaidinga diagnozuoti tokį vaiko mąstymą – kaip daro, deja, pats Piaget – kaip prieštaringą. Vaikas fenomenologiškai tiksliai nupasakoja skirtingus sapno pobūdžius. Sapnas išties yra panašus į realią sceną. Jis pasireiškia išorėje kaip ir kiti kūniški įvykiai, kai nemiegame. Sapnas yra išoriško subjektui pobūdžio. Tačiau tuo pačiu metu jis labiau sietinas su individualiu subjektu nei būdravimo scenos. Tad jis subjektyvus ir vidinis. Abi išvados yra teisingos. Vadinasi, tiesa, kad vaikas yra lovoje, ir tiesa, kad jis yra sapne, kuris vyksta kambaryje. Ar tai prieštaravimas? Ne, nes mokslinė sapno analizė galima tik remiantis abiem šiais teiginiais. Jei abu jie teisingi, vadinasi, sapnas yra problema. Pats sapnas yra prieštaringas „dalykas", ir todėl jis mums neaiškus.

Vaikas netęsia dialektinės raidos iki stabilaus rezultato. Jis susilaiko. Jis susilaiko, pirma, dėl intereso stokos; antra, stabiliam rezultatui pasiekti žmonija turėjo išnešioti ir išgvildenti milžinišką kiekį minčių, kurios atsiėjo didžiulio kolektyvinio darbo tūkstantmečius. Tačiau dialektinis procesas nesibaigė dar ir šiandien. Sapnas tebėra klausimas, t. y. ir toliau patys sau prieštaraujame, kalbėdami apie jį. Tik šia prasme galima sakyti, kad vaikas prieštarauja, – lygiai taip pat kaip ir mes.

[21] Piaget J. *La représentation du monde chez l'enfant*. Penktas leidimas. 1976. P. 95.

Kitame dialoge[22] kalbama su septynmečiu vaiku, kuris jau yra supratęs arba sužinojęs iš suaugusiųjų, kad sapnai yra irealūs, „nevyksta iš tiesų". „Paskas (7 metų).

– Kur yra sapnuojamas sapnas, kambaryje ar tavyje? – *Manyje.*

– Ar jį sukūrei tu, ar jis atėjo iš šalies? – *Jį sukūriau aš.*

– Kuo tu sapnuoji? – *Akimis.*

– Kai sapnuoji, kur yra sapnas? – *Akyse.*

– Ar jis akyje, ar už akies? – *Akyje".*

Tačiau berniukas dar nežino, kad sapnai yra fantazijos. Jie yra jam kažkas nesubjektyvu, ir ta prasme objektyvu, tačiau irealu. Todėl mąstymą jis vadina daiktu ir nuostabiai logiškai sujungia jį su „pasakomis". Nuostabi ontologija – sapnas turi ypatybę būti panašus į pasakas.

Tačiau suaugusiųjų intervencija vaikams yra dramatiška. Suaugusieji kalba žodžiais, kurie arba skiriasi ir yra neįprasti, ir vaikas turi ieškoti, sukurti jiems prasmes, arba turi reikšmes, daugiau ar mažiau nesutampančias su vaiko reikšmėmis. Vaikas kuria savo pasaulį remdamasis savo patyrimu: tai autentiškas pasaulis, kuriame kiekvienas komponentas yra toks, koks yra. Tačiau suaugusiųjų intervencija jį išardo ir nuvertina. Vaikas ir toliau tiki savo įsitikinimais, nes kitaip elgtis negali: jie kyla iš jo patirties. Dabar jis verčiamas abejoti savimi ir abejoja tuo, kuo negali netikėti[23]. Tada jis turi skilti į dvi dalis: viena vertus, organizuoti savo patirtimi paremtą pasaulį, o kita vertus – adaptuoti jį prie to, kas jam sakoma ir kas jam nėra akivaizdu. Pasaulis nebetenka autentiškumo, tampa hibridu, sukomponuotu iš to, kas matyta ir kas girdėta (neautentiškas, neakivaizdus, *caecus** pasaulis).

Ši vaiko socializacija, kuri kartu yra jo individualybės deformacija, niekada nebuvo studijuota.

[22] J. Piaget. Ibid. P. 107.

[23] Šis etapas, pirmojo nusivylimo suvirškinimas, yra ankstesnis už atradimą, kad greta to, kas yra (realybės), yra tai, „kuo tikima", „kas atrodo, kad yra" ir „tarsi".

* Nesuvokiamas (*lot.*).

Štai neautentiškumo pavyzdys: „Tanas (8 metų).

– Iš kur ateina sapnai? – *Kai užmerkiame akis; naktis mums sukuria kitus daiktus.*

– Kur yra tie daiktai? – *Niekur. Jų nėra, jie tik akyse.*

– Sapnai ateina iš vidaus ar iš išorės? – *Iš išorės. Kai nemiegame ir matome kokį nors daiktą, jis atsižymi mūsų kaktoje mažuose kraujo kūneliuose.*

– Kas atsitinka, kai miegame? – *Matome daiktus.*

– O sapnas yra galvoje ar išorėje? – *Ateina iš išorės, o kai sapnuojame, ateina iš galvos.*

– Kur yra tie vaizdai, kai sapnuojame? – *Iš smegenų ateina į akis.*

– Ar yra koks nors daiktas prieš akis? – *Ne*"[24].

Šitie raudonieji kūneliai ir jų funkcija priimti daiktų „atspaudą" jau yra neakivaizdumas, kaip ir mokslo teigiamas įspūdžio priėmimas smegenų centrais. Tai jau hipotezė, neaiški ne tik vaikui, bet ir... mums.

Tačiau sapnuodamas žmogus miega. Būtų įdomu pabandyti sapnuoti nemiegant. Tai atsitinka vartojant narkotikus[25]. Sapnas nemiegant galimas tik apsvaigus.

Fenomenologinė sapno studija būtų labai reikšminga, nes galbūt jis yra lemiama *mentalinė būsena* „atrandant transpasaulį".

Girtas žmogus jaučiasi ištrūkęs iš gyvenimo – iš sunkumo. Jo gyvenime nebelieka nieko negatyvaus, jis pilnas šviesos, jame visi šypsosi ir nejaučia materijos rezistencijos (netekus periferinio jausmo). Dėl to jis smarkiai siūbuoja, nejaučia žemės tvirtumo ir kietumo. Nepripažįsta jokio gyvenimo apribojimo. Viskas yra taip, kaip turi būti. Tai džiaugsmas, palaima. Iš ankstesnio gyvenimo telieka ištrūkimo, išsivadavimo, išsiplėšimo, pabėgimo įspūdis. Šis „apoteozės" jausmas yra būdingas ekstazei, „buvimui anapus savęs".

[24] J. Piaget. Ibid. P. 102.

[25] Apie tai, kad narkotikai yra vienas seniausių žmonijos „išradimų", žiūrėkite mano *Platono „Puotos" komentarą* veikale *Istorija kaip sistema*.

Taip jis mano *persikėlęs į kitą pasaulį,* ir tas persikėlimas įvyksta akimirksniu, be jokio stabtelėjimo ir ta prasme be jokio kelio. Tai šuolis, šoksnis – ne pastovus ėjimas iš vieno pasaulio į kitą; todėl susidaro ištrūkimo įspūdis, atrodo, kad pasiektoji realybė visiškai neturi ryšio su paliktąja realybe ir formaliai yra *kitas* pasaulis.

Tačiau apgirtimas neturi jokio religinio elemento ir nepaverčia „kito pasaulio" dievišku.

Reikėtų postuluoti tam tikrą religingumu pasižymintį apgirtimą – kad kiekvienas fenomenas kiekvieną akimirką įgautų religinę spalvą ar atspalvį.

Žmogui periodiškai reikia išsivaduoti iš kasdienybės, kurioje jis jaučiasi vergas, prievolių, elgesio taisyklių, priverstinių darbų, poreikių kalinys. Viso to priešybė yra orgija. Paprastutė idėja, kad viena ar kelios artimos gentys susirenka ne dirbti, o pagyventi keletą valandų kitokį gyvenimą, kuris nėra darbas – šventė, jau pradeda svaiginti. Vėliau dalyvaujant daugybei kitų bendraminčių įvyksta žinomas visų užsikrėtimas ir depersonalizacija, o jei prie viso to dar prisideda šokiai, gėrimai ir religiniai ritualai (šokiai yra jų dalis), pažadinantys sielų gelmėse gilius, išskirtinius, transcendentinius mistinio patetizmo jausmus, susidaro neribotos egzaltacijos įspūdis, paverčiantis tas valandas ar dienas ultragyvenimu, aukštesne ir subtilesne egzistencija. Tai yra šventė. Tai yra *theoria,* apie kurią užsiminiau anksčiau.

Senųjų religijų ceremonijos ir ritualai yra šių metodų ir technikų, atveriančių žmogui transpasaulį, tobulinimas. Ne taip, kaip islamas ir krikščionybė, šios religijos yra ne *tikėjimas,* o *kultas.* Jose neskatinama susikaupti savyje ir vienatvėje, „skambioje dvasios vienatvėje" (San Juan de la Cruzas) ieškoti Dievo, kuris trykšta mumyse lyg nevaldomas fontanas, o priešingai – skatinama „bėgti nuo savęs", atsiduoti ekstrarealybei, *kitam,* geresniam pasauliui, kuris staiga apsireiškia išskirtinėje vizinėje būsenoje.

Dionisinė religija yra pavyzdinė savo aiškumu. Joje dievas – Dionisas – kartu yra ir metodas jį pasiekti. Kaip yra

Kristaus imitacija, taip yra ir *Dioniso imitacija*, kuri ir buvo pavadinta „imitacija", ομοοω προς τον Θεον, tai reiškia „pamesti galvą", kvailioti, išprotėti: μαινεσθαι-βακχευειν[26].

Reikia pažymėti, kad klasikinėje epochoje graikų religiją sudarė trys dievų vados, – labai skirtingos dieviškos faunos, – kurias graikas nešiojosi širdy kaip susiklosčiusius geologinius sluoksnius.

Pirmiausia buvo helenų nukariautų šiaurės rytų tautų dievai ir kultai, kai šios, atsiskyrusios nuo bendro indoeuropietiško kamieno, nusileido į Graikiją ir jos salas. Ši seniausia, šiurkšti, netašyta religija paplito visame egėjų kultūros plote. Jos dievybės, daugiausia moteriškos, yra *chtoniškieji* simboliai; tai požemio, „apačios" arba pragaro dievai. Tie patamsių dievai turėjo būti tikri mirusiųjų tėvai. Graikų nugalėtos, šios tautos tapo plebėjais, kuriuos Toynbee vadina „vidiniu civilizacijos proletariatu". Ir įdomu stebėti, kaip ši proletarinė religija – kaip *visada nutinka istorijoje* – vienokiu ar kitokiu būdu skverbiasi į aristokratinių grupių, savo užkariautojų, religiją.

Ji sudaro kitą vadą, kitą panteoną, kuris rafinuotai ir manieringai pasiekia kulminaciją homeriškose poemose[27]. Jo dievybės yra visiška priešybė požeminėms, pragariškoms ir nekrofilinėms dievybėms. Tai dangiški, žvaigždiški ir žaibiški dievai: saulė ir žaibas. Jie nepaiso mirusiųjų. Homero poemose mirusieji beveik komiški personažai. Žavus aklas poetas entuziastingai lydi gyvąjį, tačiau vos tik jis miršta, spiria jam į užpakalį ir daugiau nekreipia į jį dėmesio[28].

Dionisas atstovauja tarpinei vadai, jungiančiai anas abi ir susikoncentruojančiai į vieną dievą, ir visomis prasmėmis

[26] Platesnė dionisinės religijos studija yra minėtame *Komentare*.

[27] Jus gali kiek nustebinti, kad Homerą pavadinau manieringu. Bet nieko nepadarysi: taip jau yra. Kaip ir kodėl, žiūrėkite mano knygoje *Filosofijos kilmė*.

[28] Tai tobulai ir „amžinai" išreikšta nuostabioje Edwino Rhode knygoje *Psyche*, kurią didieji filosofijos mulai, tokie kaip Wilamowitz-Moellendorffas, siekė sumenkinti ir nuvertinti, tačiau ji sulig kiekviena diena įgyja naują ir vis didesnį švytėjimą.

reprezentuoja maksimaliai aukštą graikų religiją. Jis yra Dzeuso, aukščiausio dievo, ir Semelės, gelmės deivės, žemės, mirusiųjų karalystės deivės, sūnus.

Dionisas yra universalus dievas – gyvenimo, pavasarinio augalų, gyvulių ir žolių atgimimo, bet taip pat ir mirusiųjų dievas. Jis meilus, linksmas, džiaugsmingas ir šventiškas; ir baisus, destruktyvus, tulžingai ketvirčiuojantis įsiūčio valandą. Geras dievas ir blogas dievas. Iš tiesų visi senieji dievai turi du veidus. Dievui būdinga elgtis su žmogumi maloniai arba tūžmingai – būti geranoriškam ar priešiškam. Dionisas abiem atvejais yra aukščiausio lygio: jis yra ir malonė, ir siaubas. Jis yra dievas, dovanojantis žmogui vizijas, kuriose šis gali numatyti savo ateitį[29]. Jis yra siautulio ir beprotybės dievas: *maniakas*, girtas dievas.

Dionisas, be jokios abejonės, yra graikų *dievų dievas*. Savo ruožtu Olimpo dievai, atrodo, buvo „užsigeidę" būti dievais. Apie Dzeusą (Jupiterį), Herą (Junoną), Arėją (Marsą), Poseidoną (Neptūną) sakoma, kad jie „apsimeta deivais". (Tik Apolonas turi autentišką ir kilnią dievo išvaizdą.) Graikų manymu – ir ne tik graikų, – Dionisas geriausiai atskleidžia būdingiausią dievų atributą: jie yra sutrikę, jie nežino, kaip reikia elgtis, jie nežino, ką su savimi daryti. Todėl Hesiodas juos vadina Θεων γενος αιδοιον, sutrikusia dievų kasta (Hesiodas. „Teogonija". 44 posmas).

Dionisas ir dionisinė religija reiškia žmogaus išsivadavimą iš gyvenimo rūpesčių, kurie yra primityvi ir esminė jo forma. Dionisiškumas reiškia atsainumą, nerūpestingumą,

[29] Delfų Apolonas apdovanodavo orakulus ne vizijomis, o tam tikrų ženklų *racionalia interpretacija*. Šventyklos interpretuotojus graikai vadino *pranašais* tikra to žodžio prasme; o hebrajai versdami šį žodį – ir versdami blogai – Septuagintoje pavartojo žodį *nabi*, kuris reiškia visai ką kita. Kai dionisinė religija pergalingai įžengė į Delfus ir Apolonas turėjo sudaryti paliaubas, Sibilė pradėjo pranašauti – μαντεια, – kvėpdama nuodingas dvokias dujas. Vienas iš epinių graikų istorijos įvykių buvo Sibilės karūnavimas apie 660 m. pr. Kr. Net Heraklito darbuose (475 m. pr. Kr.) jaučiami šios didžiosios naujovės atgarsiai.

atsidėjimą paprasčiausiam egzistavimui ir tikėjimui, kad *kažkas anapus asmenybės* – o asmenybė yra sąmonė, mąstymas, apdairus ir įtarus numatymas, reglamentuotas elgesys, *protas* – suteikia žmogui galingiausią, pastoviausią ir vaisingiausią instrumentą egzistencijai praturtinti ir išgelbėti. Tas kažkas, ultra-, virš- ir infra-žmogiška, yra elementarios kosminės jėgos, greičiausiai dieviškos jėgos. Olimpo dievai yra pernelyg didelės *asmenybės*, pernelyg mąstantys, užsiėmę, teisingi; apskritai pernelyg žmogiški, kad būtų tikrai dieviški. Dėl to dionisinė religija užtvindė Graikiją neįtikėtinai greitai; joje buvo regima galimybė kontakto su labiausiai autentiška transcendentine ir labiausiai tikra dieviška realybe. Palyginus su šia viršenybe, gryna visagalybe, žmogus *kaip toks* yra visiškas niekas. Radikalus žmogaus anuliavimas yra didžios ir gilios, taigi tikros religijos simptomas. Nelieka nieko kito, tik atsiduoti šioms aukščiausioms jėgoms. Tačiau kadangi žmoguje neišvengiamai viršų ima noras *veikti* – net nieko neveikimas nėra nutraukta veikla ir, kaip esu minėjęs paskaitoje, net kantrybė, suspenduojanti visus veiksmus, reiškia laukimą, „laiko darymą", – *atsidavimas* reiškia įvairialypės veiklos seką, įskaitant techniką ir metodą. Žmogui, kuris nuolat jaučia varginantį, nerimą keliantį „buvimą virš savęs" – kaip maitvanagiui, sklandančiam virš savo grobio, – nėra lengva peršokti, nusimesti šį savęs paties reglamentavimą, šią detektyvinę veiklą savo paties elgesiui sekti. Tam, kad atsiduotum, reikia nustoti „būti virš savęs", tai reiškia, kad reikia „atsidurti ne savy", reikia nustoti „būti pačiu savimi", reikia tapti kitu, atsitolinusiu nuo savęs – išprotėti*. Atsidavimas Dionisui ir jo simbolizuojamai transcendentinei realybei reiškia išprotėjimą, ekstazinę beprotybę – *maniją*[30].

Homeras, progiesmiu pateikęs nuostabius savo pasakojimus, turėjo keliauti Egėjo jūros pakrantėmis apie 750 m. pr. Kr. Jis

* *Ajeno* – atsitolinęs, *enajenarse* – išprotėti (*isp.*).

[30] Apie visa tai skaitykite mano minėto *Platono „Puotos" komentaro* V skyrių „*In vino veritas*, arba vizinis ir loginis mąstymas".

buvo apoloniškas ir simbolizavo pažangiausią, manieringiausią, „šiuolaikiškiausią" graiką. Po šimto metų Graikijoje buvo jau visiškai kitoks gyvenimas. „Iliadoje" ir „Odisėjoje" Dionisas minimas kelis kartus, tačiau labai paviršutiniškai, nešališkai. Dionisas buvo pernelyg grėsmingas dievas, kad galėtų pretenduoti į Olimpo dievus, kurie buvo kiek susirūpinę, perdėm „išskirtiniai" ir iš *bonne compagnie**. Tačiau po šimto metų Dionisas jau plačiai pripažįstamas ir viešpatauja graikų gyvenime. Apolono atstovaujamai rimčiai ir išmintingumui Dionisas gražiu, bet griežtu gestu parodo ir įsako elgtis priešingai ir leidžia triumfuoti dieviškai beprotybei. Nuo to laiko graikai sies kultą tik su vizijos egzaltacija, *maniakišku* mąstymu. Visi, net logikos tėvai išradėjai Platonas ir Aristotelis. Kas neturi to omeny, tas nesupranta ir nežino nieko, kas buvo Graikija.

Dionisas yra ekstazinė vizija to ultrapasaulio, kuris yra *šio* mūsų pasaulio tiesa. Tai vizijos religija.

Dionisas, kaip jau sakiau, yra ir dievas, ir metodas jį pasiekti. Iš tiesų Dionisas yra dievas-vynas, vynas kaip dievas ir dieviškumas kaip apgirtimas. Vynas yra patys geriausi svaigalai. Jis disponuoja beprotišku kultu, kuris pasižymi aistringais šokiais. Štai jums įdomus *Atheneo* tekstas, kuriame cituojamas Filočoras: „Antikiniai žmonės ne visada praktikavo liaupses; bet kai šventė kultą, skirtą Dionisui, dainavo ir šoko gerdami iki pasigėrimo; tačiau jei kultas siejosi su Apolonu, viskas vyko ramiai ir tvarkingai". (*Atheneo*. XXIV, 628 str.)

Graikai nieko neneigė. Štai du gyvenimo veidai: tvarka ir netvarka, rimtis ir pramoga, protas ir beprotybė.

Pamiršę, ką žmogui reiškė sapnai, pirmieji jo mokytojai, lygiai taip pat pamiršome, ką tūkstantmečiais žmonijai reiškė šokis. Nekreipiame dėmesio ir į tai, kad jokios dabar gyvuojančios primityvios tautos negali egzistuoti be šokio. Šokis joms yra *viskas*. Tai pati tikriausia kolektyvinė veikla, kurioje gentis arba tauta pasireiškia, pripažįsta save

* Aukštuomenės (*pranc.*).

kaip „kolektyvinę realybę“, nuolat atnaujina savo vieningumą, veikia ir egzistuoja. Pats *švenčiausias*, pats sakraliausias *sensu stricto* objektas yra būgnas. Juodojoje Afrikoje apie užsienietį, kitos genties žmogų sakoma: „Jis šoka su kitu būgnu“; ir daugelyje vietų žmogus, nederamai prisilietęs ar be reikiamų įgaliojimų išdrįsęs mušti šventą genties būgną, yra nuteisiamas mirti. Giliuose, slaptuose Nigerijos ir Kongo miškuose pagyvenusiam europiečiui išlieka nuolatinio tamtam įspūdis, kurį kelia nesuskaičiuojami nematomi būgnai, atkakliai ir be perstojo dundantys dienomis, savaitėmis, mėnesiais. Ir tai reiškia, kad milijonai žmonių nuolat lyg apsėsti, lyg maniakai praktikuoja šokį, tarsi jis būtų pati svarbiausia *gyvenimo dalis*. Iš tiesų taip ir yra, nes šokdamas, net ir be gėrimo ar narkotikų, žmogus užmiršta save, gyvenimo sunkumus ir matydamas pasaulį *kitokį*, tarsi persikėlęs į laimingą ultrapasaulį, yra laimingas – ultragyvena.

Todėl išties natūralu, kad Dionisas yra šokantis – beprotiškai šokantis dievas, o su juo kartu ir jo žynės bei ištikimosios menadės, t. y. beprotės. Anot mito, Dionisas yra toks šokėjas, kad šoko net savo motinos įsčiose.

Apolonas yra rimtis, griežta gyvenimo norma, „buvimas virš savęs“, deramas elgesys, ritmiškas elgesys, „buvimas geros formos“. Tačiau geriau pažinus jis taip pat šoka. Graikų panteone – išskyrus Jupiterį ir Herą, kurie yra lyg namų šeimininkai, dievai anglai, antipatiški, grynas *respectability** – šoka visi. Dievas privalo turėti šoklias kojas. Apolonas yra tobulai šokantis dievas – tik jo šokis yra rimtas ir griežtai ritmiškas, todėl jo kulte šokami nuosaikūs šokiai. *Est modus in rebus***, ir Apolonas yra *modus*, gyvenimo ir daiktų *logos*.

Tiksliausią ir aiškiausią šių priešingų religijų – apoloniškos ir dionisiškos – skirtumą atitinka du šokiai – *minuet**** ir čakona, kuriuos rinkosi XVIII a. staiga iškilę „švietėjai“, įtakoti prancūziško enciklopedizmo, ir niekieno neįtakoti eiliniai, sudarantys ispanų plebsą.

* Respektabilumas (*angl.*).
** Viskam yra saikas (*lot.*).
*** Menuetas (*angl.*).

Pirminis kultas, kaip sakiau, yra šokis. Tačiau šis šokis yra pantomima, kurioje vaizduojamas dievo gyvenimas. Todėl religinė praktika arba kultas yra *imitatio dei*, ομοοωσις προς τον Θεον. Dionisiškame šokyje buvo vaizduojamas Dioniso gyvenimas, mirtis ir prisikėlimas. Šventimas prasidėdavo mirusiųjų dieną – *Choe*[31] ir duodavo pradžią didelei antesterijų šventei, skirtai mirusiems pagerbti. Persirengęs Dionisu žmogus, karūnuotas vynuogienojais ir lapais, atvykdavo į Atėnus laivu su ratais. Tai buvo *carro naval**, iš kurio kilo mūsų karnavalas.

Kita vertus, visos kulto ceremonijos nuo seniausių laikų projektuojamos į dievo legendą ar mitą. Garbindami žmonės šoka ir šiuo ritualiniu šokiu tapatinasi su dievu, kurio gyvenimą vaizduoja, atlieka atributų mainus tarp tikinčiojo ir dievo. Štai kodėl dievai šoka.

Taigi matome, kad dieviško gyvenimo vaizdavimas yra stilizuotas į šokį, suteikiant mėgdžiojamiems judesiams formalią ritmo magiją, kuri perkelia arba perkūnija įprastinį pasaulietinį aktą į aukštesnį transcendentinį lygį; taip ir kasdienis profaniškas žodis ritmo dėka pavirsta eilėraščiu, magiška formule[32].

Dabar mums belieka pavadinti daiktus savo vardais, kad jie susijungtų, susilygintų, išryškėtų ir susikondensuotų.

Mėgdžiojamo „vaizdavimo" judesius, veiksmus graikai vadina *drómenon*, nuo žodžio *drao* – veikti, daryti. Daiktavardinė šio veiksmažodžio forma yra *drama*. Tai leidžia religiniame rituale įžvelgti preteatrą, teatro priešistorę, ką ir buvo norėta parodyti skaitytojui paskaitos pastaboje.

[31] Šią dieną vykdavo vandens, vyno ir medaus aukojimas – viskas buvo pilama ant kapų.

* Jūrinis vežimas (*isp.*).

[32] Visuotinai žinoma, kad pirmosios eilės neturi nei praktinės intencijos, nei prasmės, jų prasmė magiška arba juridinė: tai užkeikimas arba įstatymas. Prisiminkite vieną ispanišką pavyzdį – Avjeno kelionės aplink pasaulį aprašyme sakoma, kad tartesai, arba proandalūzai, savo įstatymus formulavo eilėmis. Įdomu sužinoti, kad pirmieji andalūzų įstatymai jau turėjo segidilijų sąskambį.

Kita vertus, mėgdžiojamą šokių religinę ceremoniją, *drómenon* arba šventą veiksmą graikai vadino *orgia*[33] iš *ergon*, kūryba arba operacija, veikla.

Taigi *orgia* yra tas pats kaip ir *drama*; dar tiksliau – tai religinis dramos aversas. Tačiau, kaip jau pastebėjome, religinis aktas formaliai yra šventiškas. Kultas yra šventė, ir atvirkščiai. Visai žmonijai, įskaitant Graikiją ir Romą, visos šventės yra religinės, ir religija *a potiori** užsibaigia švente. Mūsų šventės, tiesą sakant, tokios nebėra arba yra tik labai maža dalimi. Tai dievui nebeskirtos, pasaulietinės, „neafektuotos", nebeturinčios emocinio ir simbolinio-religinio pamato šventės. Jos niekingos, tai yra išniekinančios šventės.

Graikijoje iškilęs ir pradėjęs dominuoti Bakcho kultas, ceremoninga jo šventė ir ritualas, jo *orgia* įgijo antonomazinę vertę, o kadangi jis buvo beprotiškas, orgija ir orgiškumas įgijo tą prasmę, kurią turi mums šiandien. Ir vienintelis kolektyvinis susibūrimas, kuris Vakaruose vyksta su tam tikra autentiškos „šventės" išliekamąja verte, yra karnavalas, vienintelė išlikusi orgiją primenanti šventė Europoje. Kadangi išnyko ta dvasia, kuri buvo dievas-Dionisas, Bakchas, – karnavalinė bakchanalija atrofavosi, silpo, kol visai išnyko mūsų dienomis. Mes, ispanai, dar esame išsaugoję, nors jau irgi agoniškos būsenos, kitą autentiškos šventės liekaną: koridą, taip pat tam tikra prasme – nenoriu plėstis aiškindamas kodėl – dionisinės, bakchiškos, orgijos apeigų kilmės. Nietzsche buvo šimtąkart teisus sakydamas, kad „visos šventės yra pagoniškos". Krikščioniška religija, nuvertinusi žmogaus gyvenimą ir atradusi autentiškesnį, t. y. labiau transcendentinį Dievą nei pagonys, pribaigė šventinę gyvenimo prasmę visiems laikams.

Bakchiška *manija*, orgijos beprotybė leidžia matyti kitą pasaulį, kuriame viskas yra pozityvu, malonu, linksma ir kartu baisu. *Kitos* realybės vizija, mitologija, dieviškumas

[33] Šis žodis buvo naudojamas tik šia daugiskaitine forma, taigi reiškė – „ritualiniai veiksmai".

* Valdingai (*lot.*).

yra visada patrauklus; jis maksimaliai geidžiamas, nes dieviškumas yra ir *mysterium tremendum* [Bauginanti paslaptis (*lot.*).], ir *mysterium fascinans.* [Žavinga paslaptis (*lot.*).][34]

Tačiau tame kitame pasaulyje – tai svarbiausia – net baisumas turi pozityvų, teigiamą gestą. Jame yra ir baisiausias dalykas – mirtis. Bet dionisinėje pasaulio vizijoje mirtis ir gyvenimas yra indiferentiški, nes kaip gyvenimas veda į mirtį, taip mirtis veda į prisikėlimą. Dionisas yra dievas, kuris beprotiškai gyvena, miršta sudraskytas į gabalus ir šlovingai prisikelia. Dar daugiau: dionisinio misticizmo srovėje graikams gimsta dvi idėjos, mažai pagrįstos etniniu pagrindu: nemirtingumo idėja ir idėja, – būtent tokia, – kad žmogus yra dieviškos prigimties. Abi idėjos anaiptol nehomeriškos.

Iš esmės vizinis Dioniso kultas – pirmasis *sensu strictu* „mistinis" kultas Graikijoje, atkeliavęs iš Trakijos, – vaizduoja *kitą* pasaulį, kuris yra mūsiškojo tiesa, atskleidimas, taigi fantasmagorija.

Dionisui buvo pašvęstos vynuogės ir jų sultys – vynas. Įsigilinkime, ką reiškia posakis „Dionisas yra vyno dievas". Kalbame ne apie paprastą ir įprastą realybę, į kurią iš išorės ir kaip nauja bei skirtinga dievo idėja įsiterpia vynas, o apie tai, kad vynas, apsvaigimo ir egzaltacijos, ateities vizijos ir laimės jausmo generatorius, visų pirma yra *quid divinum**. Todėl visa tai – apgirtimo emocijos, vizijos ir kone haliucinacijos, ateities nuspėjimas ir neprilygstamas kalbėjimas – yra išties aukštesnis transpasaulis ir ultragyvenimas.

Nors viena iš dionisinės pasaulio vizijos dalių yra baisumas, bakchanalijose, bakchiškose šventėse dominuoja linksmybė, džiaugsmas. Linksmybė yra tai, ko vargšas žmogus, pavargęs nuo gyvenimo sunkumų, eina ieškoti į artimiausią taverną. Čia atranda „metodą" tai pasiekti. Tas metodas yra intoksikacija – μεθη – vynu. Kiek išgėręs, jis pradeda jausti,

[33] Žr. R. Otto. *Šventybė. Revista de Occidente* vertimas, 1925. (Vėl išleista *Kišeninės knygos* serijoje. Madridas: *Alianza Editorial*, 1981.)

* Dieviškumas (*lot.*).

kad slogus gyvenimas po truputį praranda svorį, tampa lengvas, miklus, greitas; vienu žodžiu, *alacer*. *Alacer* yra lotyniškas žodis, iš kurio kyla mūsų *alegría**, reiškiantis tas pačias savybes. Kita vertus, *alacer* atitinka graikišką žodį ελαφος – *elafos*, – kuris nurodo tas pačias vertes: besvoriškumą, lengvumą, greitumą. Todėl *elafos* reiškia elnią. Vargšas žmogus, prispaustas didžių savo gyvenimo sunkumų, išeina iš smuklės linksmas lyg mikliausias elnias.

Antikoje – *Atheneo*, Plutarchas, *Etymologicum magnum* – buvo plačiai paplitusi tradicinė nuomonė apie tragedijos ir komedijos kilmę – jos abi buvo kildinamos iš intoksikacijos, vynuogių skynimo girtuoklystės, neatskiriamos nuo Dioniso kulto[35].

Vynuogė yra Dioniso augalas. Tačiau jam pašvęsti ir du gyvuliai: jautis ir ožys. Smagioje kelionėje per miškus kartu su menadėmis, tomis susivėlusiomis beprotėmis, keliavo ir elementarios, t. y. kvazidieviškos „demoniškos" – *daimones* – būtybės, kurias mitas vaizduoja kaip pusiau žmones, pusiau ožius: tai satyrai. Todėl ir kulto garbintojai švęsdami persirengdavo pusiau ožiais, sudarydami triukšmingą ir įžūlų satyrų chorą, atliekantį tragediją arba – anot seniausios etimologinės tradicijos – ožių dainas[36].

Antra vertus, kaip ir šių dienų primityviose tautose, kiti dievui atsidavusieji, persirengę jaučiais, ėjo mykdami, t. y. keldami bulių triukšmą – *fone*. Jie buvo *bu-fones***, tie, kurie būbauja. Dionisinėje religijoje nė žingsnio negalime žengti nesusidūrę su teatro daiktais ir žmonėmis, nes čia nuolat kaitaliojasi dionismas ir teatrališkumas, smegenys ir substancija[37].

* Džiaugsmas, linksmybė (*isp.*).

[35] Žr. geriausią studiją apie kilmės problemą – Pickard. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Cambridge, 1927. P. 104.

[36] Nereikia ir sakyti, kad ši populiari „tragedijos" etimologija yra išties problemiška.

** Juokdariai (*isp.*).

[37] *Bufones* turėtų būti identiški *bull-roarers*, apie kuriuos kalba šiuolaikiniai anglų etnografai.

Dabar matome, kaip iš šio religinio dionisinio, mistinio, vizinio, fantasmagorinio *humus* prasiskleidžia gražiausias žiedas: teatras.

Jau atskleidėme kulto, šventės ir orgijos substanciją ir esmę, juos identifikavome. Beliko meninis momentas.

Menas yra žaidimas, pramoga, „tarsi", farsas.

Etnografai vis dažniau susiduria su problema, kuri iškyla „vietovės studijose"[38], tiriant religines laukinių tautų ceremonijas. Kadangi atlikimo aspektas ir atlikėjų bei žiūrovų pozicija yra keisto dviprasmiško pobūdžio, jį sunku tinkamai apibrėžti. Iš tiesų nesuprantama, ar vaidinimas ir jo implikuojamas tikėjimas yra tiesioginis ir nuoširdus, ar tai yra farsas. Savo knygoje *Homo Ludens* geras ir puikus mano draugas olandas Huizinga – neseniai jis mirė – rašo:

„Tokia iš dalies veiksminga sąmonė, netikinti magiškų ir antgamtinių įvykių „autentiškumu", kaip pripažįsta patys tyrinėtojai, neleidžia daryti išvados, jog religinė ritualinės praktikos sistema yra apgaulė, sumanyta grupės netikinčių žmonių tikintiesiems valdyti. Šią idėją platina ne tik keliautojai, bet kartais, šen bei ten, ir pačių aborigenų tradicija"[39].

Svarbu atkreipti dėmesį, kad dabartinio etnografo dviprasmiškas įspūdis, patiriamas susidūrus beveik su visais laukinių ritualiniais veiksmais, yra identiškas įspūdžiui tų antikos žmonių, kurie pirmą kartą dalyvavo ar sužinojo apie

[38] Naujausia etnografija – antropologijos profesoriaus Malinowski'o mokykla Londone – teigia, kad etnografiniai tyrinėjimai turi būti gili „vietovės studija", primityvius žmones reikia matyti ir girdėti, su jais kalbėti, gyventi.

[39] P. 36, 37. Ši nuostabi knyga, kurios vertimą išleidau savo mažoje nuotykių leidykloje *Editorial Azar* Lisabonoje 1943 m., iš dalies buvo inspiruota mano idėjų, paskelbtų ankstyvosiose esė apie „sportinę ir šventinę gyvenimo prasmę". Privačiuose pokalbiuose Huizinga man daug kartų minėjo, kaip mano užuominos šia tema paskatino jį imtis savo didžiojo veikalo. [Ortegos minima knyga buvo vienintelė, kurią išleido ši leidykla. Ji dar kartą išleista „Kišeninės knygos" serijoje. Madridas: *Alianza Editorial*, 1972.]

tipinį dionisinės religijos sambrūzdį. Neilgai trukus po „bakchanalijų" atsiradimo Romoje įvyko skandalas. Šis elgesys ramiems ir nuosaikiems senos romėnų tradicijos piliečiams pasirodė toks keistas, kad buvo bijoma pavojaus pačiai valstybei. Ir kadangi tada – apie 186 m. pr. Kr. – valstybė jiems buvo ne juokai, įsikišo senatas, pradėjęs garsiausią procesą, dėl kurio gerieji piliečiai kurį laiką neturėjo kuo remtis, ir pasibaigė jis konsulo dekretu, uždraudžiančiu Bakcho kultą. Tačiau bakchanalijos, nieko nepaisant, išliko ir įsitvirtino Romoje nepajudinamai ir dominavo kaip Graikijoje[40].

Tačiau, kaip esu sakęs, dar prieš pasireiškiant beprotiško kulto *teorijoms*, romėnai nežinojo, ką daryti, ir svarstė, ar tai *dievobaimingumas*, ar *pramoga*. Graikijoje ši dviprasmybė turėjo didžiausią vertę: tai buvo dievobaimingumas, nes tai buvo persikėlimas* į kitą pasaulį, ekstazė ir kartu buvo pramoga, juk tas *kitas* pasaulis buvo dieviškas, todėl jo pasireiškimas buvo dievobaimingumas – *theoria*. Tais pačiais 186 m. pr. Kr., iškilus šiam klausimui senate, konsulas Posthumijus, be kita ko, pasakė: „Dauguma nežino, kaip iš tiesų žiūrėti į šiuos veiksmus. Vieniems atrodo, kad tai viena dievų kulto forma, kiti mano, kad tai žaidimas ar farsas ir gašlumas kartu"[41].

Dabar žengiame paskutinį ir lemiamą žingsnį.

Dionisas apsireiškia su kauke ant veido arba rankoje. Tai kaukėtas dievas. To mums ir trūko kontempliuojant teatrinę realybę: kaukės, persirengimo. *Pirmoji* priežastis, dėl

[40] Graikijoje prieš daugelį amžių *polio* įpročiai lygiai taip pat pasipriešino dionisinės religijos atėjimui, tačiau viskas baigėsi nuodus skleidžiančio dievo mistinės ir linksmos beprotybės triumfu.

* *Di-versión* – pramoga, *versión* – persikėlimas (*isp.*).

[41] „Ceterum quae res sit ignorare: alios deorum aliquot cultum, alios concessum ludum et lasciviam credere". Titas Livijus, 39 kn., XV. Tada buvo garbinama deivė Simula ar Stimula (Juvenalis II, 5). Šv. Augustinas sako, jog ji taip vadinta todėl, kad *stimuliavo*, t. y. intoksikavo (De Civ. Dei VI, 11 ir 16). Be abejonės, kalbama apie Semelę, Dioniso (Bakcho) motiną. Žr. Makrobijus. *Saturnalija* I, 12 ir Ovidijus. *Kalendorius* VI, 65.

28. 1217

kurios Dionisas nešioja kaukę, nekelia jokių abejonių. Tai anksčiau suformuluoto istorinio „dėsnio" išskirtinis atvejis: tai, ką žmonės, dievo garbintojai, daro jį garbindami, persikelia į dievą, projektuojasi į mitinę ir plastinę jo figūrą. Dioniso kulto išpažinėjai dėvėjo kaukes.

Tačiau tai verčia mus išsiaiškinti, kas yra kaukė, kokia jos kilmė ir kokią realybę ji kuria: apskritai, kodėl pasaulyje yra toks dalykas kaip kaukė.

Ir čia mes suvoksime ne mažiau stebėtiną dalyką nei tie, kuriuos atradome šioje teatro priešistorėje – *kaukė yra vienas seniausių žmonijos išradimų*, kaip ir svaigalai, šokis ir pantomima.

Pirmoji ryškesnė žmogaus apraiška – paleolitinė kultūra – jau naudojo kaukę[42]. Ji buvo pirmojo titnaginio kirvuko, nešlifuoto akmens sesuo ir amžininkė.

Prisiminkime šio priedo pradžią. Žmogus išgyveno radikaliausią savo gyvenimo realybės patirtį: jis atrado, kad realybė yra iš visų pusių, visomis kryptimis apribota, taigi impotentiška. Žmogus iš dalies gali padaryti tai, ko nori, tačiau tai tik išryškina, kad jis negali padaryti geriausių norimų dalykų. Tokia patirtis automatiškai sukuria įsivaizduojamą kitą realybę, kurioje viskas, ko norima, įmanoma be apribojimų. Savo paties sąlygotumo sąmonė žmoguje yra neatsiejama nuo absoliutą postuluojančios sąmonės. Ir tada jam kyla karštas ir klaidingas troškimas būti tuo, kuo nesi: absoliutu; dalyvauti *kitoje*, aukštesnėje realybėje, stengtis įtraukti ją į savąją viso ko stokojančią ir ribotą, rūpintis, kad potenciją turintysis pagelbėtų prigimtinei jo impotencijai.

Ši dualybė ir kontrastas – impotencija-potencija – lydi žmogų per visą istoriją, kiekvienoje epochoje įgydamas skirtingą formą. Vienos ir kitos kontūras įvairiais laikotarpiais varijuoja, nes impotencija yra žmogaus patirtis, kuri,

[42] Jau prieš daugelį metų Cartailhacas ir abatas Breuilis tai pastebėjo: *Le masque devait être connu par nos artistes paléolithiques et aussi la danse masquée.* [Kaukė kaip ir kaukėti šokiai buvo žinomi jau paleolito aktoriams (*pranc.*).] *La Caverna de Santillana près Santander*. Monaco, 1906. P. 142–143. Vėliau ši pastaba buvo ne kartą patvirtinta.

kaip ir visos patirtys, *yra išgyvenama*; todėl ji niekada neužsidaro, nesibaigia, o modifikuojasi, koreguojasi, integruojasi. Ir tai vyksta ne tik todėl, kad šiandien atrandamas naujas apribojimas, kuris vakar liko nepastebėtas, ar, priešingai, todėl, kad šiandien ištaisoma vakarykštė klaidinga vizija, bet ir todėl, kad esminis žmogaus apribojimas ar baigtumas yra ne viena iš daugelio pasaulyje egzistuojančių baigčių, o paradoksalaus ir neramaus charakterio neapibrėžtas baigtumas, neribotas ir elastingas apribojimas, kurio neįmanoma nužymėti absoliučiais terminais. Niekas negali pasakyti, kam žmogus yra absoliučiai negabus ar sąlyginai gabus. Tiesiog kiekvieną akimirką reikia brėžti momentinę ribą tarp realios jo impotencijos ir įsivaizduojamos potencijos. Tai pasakius, į galvą atėjo mintis, kad Auguste'as Comte'as apibūdino žmogaus padėtį kaip sukurtą *fatalité modifiable**, maloniai prieštaringos sąvokos[43].

Konkreti impotencijos ir jos priešybės potencijos figūra kiekviename etape priklauso nuo to, kaip funkcionuoja žmogaus mąstymas, arba, kitais žodžiais tariant, kokia yra jo „loginė" būsena. Buvo manoma, kad primityvus žmogus buvo alogiškas[44]. Visa tai yra kvaila, nes, kaip parodė žlugęs logikos konstravimo bandymas, – ne tik miglota programa – grynas logizmas ir utopinis logišku vadinamas mąstymas yra neįmanomas. Turint omeny, kad esame gerokai mažiau logiški, nei iki šiol manėme, nebelieka prasmės uždarinėti primityvus į beprotnamį, skirtą tariamai stokojantiems logikos. Skirtumas tarp jų ir mūsų yra tik kiekybinis, o žmogaus

* Kintančio likimo (*pranc.*).

[43] Ištarus šiuos žodžius su kiek biurokratišku iškilmingumu, kaip jis turbūt ir padarė, jie atrodo komiški. Komiški, bet teisingi! Lygiai taip pat nieko blogo nereikštų „egzistencializmas", priėmus jį kaip esminį žmogaus *baigtumą*, kaip melodramos mestą burtą.

[44] Tai nukrypimas Lévy-Bruhlio, kuris nesuvokiamai rijo viską gabalais, priešingai nei Bergsonas, galantiškai viską sukramtydavęs kaip niekas kitas. Žr. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Sisteminę studiją skaitytojas ras mano *Epilogo* skyriuje „Magiškas pasaulis ir mąstymas".

mąstymo raidoje išryškėja tobulas tęstinumas ir homogeniškumas, nes mąstymas niekada nebuvo ir nebus išties logiškas, tačiau „kokios nors" logikos jam niekada netrūks[45]. Tad klaidinga manyti, kad primityvo prote nefunkcionavo ir šiandien nefunkcionuoja – kai matome jį prieš save – identiškumo principas ir kiti mąstymo formalumai. Tačiau Lévy-Bruhlis nesuvokia elementariausių dalykų, kad loginis formalizmas negali funkcionuoti *in concreto*, kad efektyvus mąstymas negali rastis nesijungdamas su ontologiniais principais, t. y. „materialiomis" hipotezėmis, užpildančiomis formalizmo paliktą tuštumą.

Nepainiokime loginio mąstymo su logika. Šioji mums kalba sąvokomis ir jų santykiais. Ji yra antgamtinė mūsų idėjų refleksija, atimanti iš jų pagrindinę funkciją – nuorodą į daiktus. Mūsų idėjos yra kalba apie daiktus, o logika yra kalba apie mūsų idėjas kaip tokias. Ji suspenduoja idėjos tranzityvumą ir pasmerkia ją intelektualiam steriliam narcizizmui. Tokiu būdu sąvoką galima identifikuoti be jokios ontologinės hipotezės intervencijos. Jei sąvoka A ir sąvoka B gali būti identiškos, pakanka tuo įsitikinti į jas pažvelgus. Tačiau jei daiktas A *yra* arba nėra identiškas daiktui B, šis klausimas priklauso ne nuo sąvokos A ir sąvokos B, o nuo to, ką suprantame žodžiu *būti*. Ir tai, kas suprantama kaip *būtis* ar veiksminga realybė, visada yra su logika nesusijusi hipotezė. Mąstymo istorija yra pasakojimas apie žmogaus patirtis ar bandymus interpretuoti realybę.

Taigi primityvus mąstymas yra pirmykštis arba pirminis mąstymas. Jis turėjo atlikti pirmąjį bandymą, remdamasis plačiausia ir paprasčiausia hipoteze, pagal kurią visi daiktai, viena ar kita prasme *susiję, yra visiškai tas pats*. Tai nereiškia, kad primityvas neatlieka tokios pačios kaip ir mes identifikacijos, jis iš tiesų identifikuoja arba laiko identišku visa tai, kas *yra susiję*. Pavyzdžiui, daikto vardas *yra susijęs*

[45] Žr. mano *Pastabos apie mąstymą: jo teurgija ir demiurgija* žurnalo *Logos* pirmame 1941 m. sąsiuvinyje, Buenos Airių Filosofijos ir literatūros fakultetas. [Įtrauktas į šio rinkinio veikalą *Istorija kaip sistema*.]

su pačiu daiktu. Vadinasi, daiktas yra identiškas vardui arba, kitaip sakant, daikto vardas yra toks pat daiktas kaip ir tas daiktas. Jei vienas daiktas nors truputį panašus į kitą, to užtenka, kad pamatę vieną įsivaizduotume kitą, jie yra identiški. Todėl *tikroji realybė* primityvui susideda ne iš atskirai ir nepriklausomai egzistuojančių dalykų, kuriuos vadiname daiktais, o iš reiškinių darinių, kuriuose susimaišo, t. y. unifikuojasi ir identifikuojasi begalė „daiktų", mūsų manymu, skirtingų ir visiškai tolimų. Todėl mums atrodo, kad primityvas sumaišo daiktus. Turėtume būti pakankamai supratingi, kad už tai padėkotume. Jei pirminis mąstymas nebūtų *sumaišęs* daiktų, sujungdamas juos į pirmines plačias identifikacijas, vėlesni žmonės, taip pat ir mes, nebūtų galėję atlikti įžvalgesnių ir tikslesnių diferenciacijų. Nesustokite prie to, kad *sumaišymas* turi pozityvią prasmę, tai mentalinis veiksmas. Patys daiktai nei sumaišomi, nei nustoja savimi būti. Vieną daiktą sumaišyti su kitu reiškia suvokti juos intelektualiai, kitaip sakant, mąstyti. Pirmykštis mąstymas yra pozityvus, pagrįstas ir, laimei, „sumaišties mąstymas". Jo rezultatas – idėja – nėra nei abstrakti, nei konkreti, ją reikėtų vadinti „sinkretiška" arba „konfūzine". Šie didieji identifikacijos dariniai, kuriuose *pari passu** lyg niekur nieko persikeliama iš vieno į kitą, mūsų manymu, tolimą daiktą – milžiniškų mentalinių galaktikų rūšį, – sudaro stebuklingą pasaulį, kuriame primityvas gyvena, juda ir būna. Tai „sinkretai" arba pagarbos verta *sumaištis*, kurią praktikavo visi vėlesni apibrėžimai. Iš *viso to, kas yra susiję*, išrenkame ir atskiriame tuos reiškinius, kurie mums atrodo labiausiai susiję, ir sukuriame griežtesnes „realesnes" identifikacijas bei niekiname tą miglotą ir neveiksmingą būtį, kurios pakanka pirmykštei „ontologijai". Tačiau užslopinkime savo tuštybę: mūsų mokslą sudarančios tikslaus identiškumo apraiškos tėra progresyvi pirminio mąstymo principo – *susijusių daiktų identifikacijos* – tėkmė.

* Vienodu žingsniu (*lot.*).

Čia netiktų pavyzdys „l'homme est un roseau pensant"* kaip Bergsono ir Lévy-Bruhlio atveju. Geresnis pavyzdys yra šis: aš esu Chuanas – taip apie save pasakytų pats Lévy; t.y. aš esu vardas. Identifikacijos pagrindas čia ir posakyje „žmogus-kengūra" yra toks pat. Tai ne „dalyvavimas", o „susisiejimas". Visa, kas yra susiję, yra visiškai tas pats. Pagaliau aristoteliška logika netrukdo sakant „Sokratas yra atėnietis" ir „Sokratas yra filosofas". Tad „neįpuldamas į prieštaravimą" pagrindžiau skirtumą tarp substancinės ir akcidentinės būties, tarsi šis „ontologinis atsargumas" anuliuotų „loginį" prieštaravimą. (Žr. Meyerson. *Du cheminement de la pensée*. Paris, 1931. P. 83–84.) Tačiau šis kaip ir Bergsonas klysta manydamas, kad mes esame logiški. Labai gera formulė: *En somme, la forme de ses jugements ne nous a frappés que parce que nous n'étions pas d'accord avec leur contenu*. [Apskritai jų svarstymų forma mūsų nejaudina, nes mes nesutinkame su jų turiniu (*pranc.*).][46]

Kitais žodžiais čia pasakoma tas pat – jog žmogus gyvena norėdamas *būti kitkuo*. Tačiau paskaita mums parodė, jog vienintelis įmanomas būdas, kad *vienas daiktas būtų kitu*, yra metafora – „būti kaip" arba kvazi būti. Ir tai netikėtai atskleidžia, kad žmogaus likimas yra metaforiškas, kad žmogus yra egzistencinė metafora.

Kaip sakiau, pagrindinė žmogaus patirtis yra savo paties ribotumo, skirtumo tarp norimo ir galimo atradimas. Virš šios pagrindinės patirties lyg virš aikštės ar žemės yra daugybė kitų. Gyvenimas yra nuolatinis naujų patirčių patyrimas. Tačiau šios nesuskaičiuojamos patirtys, kurias palyginę su pagrindine galime vadinti „antrinėmis", yra kelių patirčių, kurias galime pavadinti „kategorinėmis patirtimis", modifikacijos ir variacijos.

* Žmogus yra mąstanti nendrė (*pranc.*).

[46] Ibid. P. 84. [Šios pastraipos tekstas, užrašytas mažame lapelyje, buvo gerokai sutrumpintas.]

Tarp jų viena svarbiausių yra mirties, suprask, svetimos mirties, patirtis, nes savos mirties patirties nėra. Doktrina, kurią kai kas vadina „egzistencializmu“ ir kuri šiandien labai madinga, pavėlavusi dvidešimt metų[47], prieš paversdama *pačios* mirties idėją visos filosofijos pagrindu, turėjo deramai atsižvelgti į sąlygą, kad gyvenime – kiekviename gyvenime – yra *tik du* dalykai, kurie *jokiu* atveju *negali įvykti* ir *nėra* mano gyvenimo galimybės. Šie du mano gyvenimui *svetimi* dalykai yra gimimas ir mirtis. Mano gimimas yra pasaka, mitas, kurį man seka kiti, o aš pats jame dalyvauti negalėjau, nes jis ankstesnis už realybę, kurią vadinu savo gyvenimu. Pasakos apie mirtį man net pasekti niekas negali. Taigi ta keista realybė – mano gyvenimas – yra ribota, baigtinė ir vis dėlto neturinti nei pradžios, nei pabaigos. Štai kaip, mano manymu, reikėtų kelti savos mirties problemą, o ne taip, kaip daro melodramatiškasis ponas Heideggeris[48].

Tačiau dabar pakalbėkime apie veiksmingą ir *kategorinę* žmogaus patirtį: artimo mirtį[49].

II

Teatras kaip literatūros žanras

Teatrinė literatūra iš vienos pusės, o scena ir aktorius iš kitos mums atrodo fragmentiški, nes jiems būtinas abipusis jungimasis. Kiekvienas jų turi tai, ko trūksta kitam.

[47] Kartu su šia „egzistencializmo“ mada, vaikiškumo ir nesąmoningumo simptomais, dera paminėti, kad autorius, kuriam *priskiriamos* pagrindinės jo tezės, – Heideggeris – protestavo, kad jo filosofija būtų vadinama „egzistencializmu“. Taigi nei daugiau, nei mažiau. Visa kita šioje tendencijoje yra neatsakingumo, nesąmonių ir tipiško „intelektinio poniškumo“ eilė.

[48] Formalią jo doktrinos, ypač mirties „kaip pačios tikriausios gyvenimo galimybės“, analizę skaitykite mano knygoje *Epilogas...*

[49] [Čia rankraštis baigiasi. Žr. apie pradėtą temą *Atsigręžus į Galilėjų*, V paskaitą.]

Paviršutiniškai lyginant dramos kūrinį ir romaną, tuoj pat išryškėja, be abejonių, pirmojo neišbaigtumas. Jis nuolat kelia reikalavimus išorei, scenai, aktoriui. Mažiausiai jis kišasi į scenarijų. Svarbiausia, kad teatro personažas yra neišbaigtas.

Shakespeare'as neaprašo *Hamleto* nosies, jo figūros ar judesių. Visa tai pavedama aktoriui. O tai, ką daro aktorius – figūra, balsas, gestai, – nėra literatūra. Jie priskiriami tai realybių grupei, kurios vertės visiškai skiriasi nuo poetinių. Tai aktoriaus stotas, malonus balsas, charakteringas įtikinamas gestas ir kt.

Kitaip tariant, draminis veikalas *a nativitate** savo esme yra skirtas būti „interpretuojamas". Interpretaciją sudaro suteikimas draminiam kūriniui visko, ko jam trūksta, tuščių properšų užpildymas.

Aktorius interpretuoja vaidmenį. Šis momentas teatre ir yra „menas". Įdomi problema, patvirtinanti ir mano paskaitos doktriną, yra ta, kad aktorius turi išnykti už personažo. Tačiau kartu tik personažas išlaiko aktorių, kuris jį išreiškia ir realizuoja. Taigi *teatre* nėra *Hamleto* – tėra ta keista ir nereali būtybė Hamletas-Irvingas, Hamletas-Garrickas, Hamletas-Zacconi, Hamletas-Sarah Bernhardt. Kokia prasme Hamlete išlieka aktoriaus individualybė? Viskas labai paprasta: aktorius yra instrumentas, *kuriuo „l'on joue Hamlet"***. Tad aktoriaus asmenybė lieka *žemiau* personažo, tarsi šis, viena vertus, būtų sąlygojanti realybė, kurią turime prieš akis (realybė, kurią matome kaip irealybę), tačiau kartu grynai abstrakti forma, turinti būti *įkūnyta* realaus žmogaus – aktoriaus. Ši abstrakti, tačiau vis dėlto „reali" *Hamleto* scenarijaus forma turi būti sukonkretinta, kaip algebros formulėse raidės a, b, c turi būti pakeistos tiksliais skaičiais. Shakespeare'o *Hamletas neturi nei nosies*, nei ūgio, nei balso tembro, nei grafinės gestikuliacijos. Skaitant draminę Shakespeare'o poemą, tai

* Nuo gimimo (*lot*.).

** Vaidinamas Hamletas (*pranc*.).

pavedama skaitytojo vaizduotei. Tai daroma gana miglotai, ir šis vaizduotės miglotumas skaitant poemą yra tarsi maksimali *poetinės* Shakespeare'o figūros vertė ir veiksmingumas. Tačiau esama ir kitokio malonumo nei poetinis – tai draminis, scenos meno malonumas. Jame Hamletas visiškai išbaigiamas kaip kūno forma, balsas ir gestikuliacija. Abstrakčiai Hamleto idėjos formai tai „suteikia" aktorius. Tai jo *teatrinė stilizacija*. Ir pats aktorius yra stilius, ta pačia prasme kaip rašytojas, kalbantis skirtingiausiomis temomis, yra vienintelis ir originalus stilius. Ir skaitant mums patinka stebėti ne tik kaip traktuojama šių temų prasmė ir vertė, bet kaip jos traktuojamos šio autoriaus stiliumi. Panašiai ir mūsų seneliai ėjo žiūrėti Irvingo, „kūrusio" Hamletą, Romeo ar Edipą.

Nelengva keliais žodžiais tiksliai pasakyti, kas *lieka*, kai realus žmogus – aktorius – anuliuojasi, kad fantasmagorija, kuri yra *Hamletas*, gimtų, gyvuotų ir būtų. Juk aktoriaus nosis yra nepaneigiama realybė. Tačiau Irvingo nosis, tapdama Hamleto nosimi, nėra kūniška materija, nes ji pavirsta grynai irealiu, formaliu stiliaus – Irvingo stiliaus – komponentu. Šį pavirtimą gryna stilistine forma, kuri iš tiesų yra fizinė realybė, išreiškia balso moduliacija, rankų gestų elegancija ir melodija, eisena, ir apskritai kūno, kojų, rankų ir veido judesiai.

Tai yra draminis aktoriaus menas. Tai yra „interpretacija".

III

Apie teatro ateitį

Persikūnijimo etiketo ir konvencionalumo pobūdis antikiniame teatre atskleidžia, kaip publika *žiūrėjo* į tai, kas vyksta scenoje. Požiūris buvo toks, tarsi pakaktų autoriui ar režisieriui pasakyti: šis personažas yra Klitemnestra – tai rodo jos rūbai... Ir publika lyg niekur nieko matė čia Klitemnestrą. Nė akimirkai nesuabejojusi, ar prieš akis esantis personažas

yra *pakankamai* Klitemnestra. Publikos požiūris nebuvo kritiškas, nereikalavo atitinkamo vaizdavimo. Tai lėmė dvi priežastys: pirmoji, kad visas graikų menas – galbūt ir *visas* graikų mąstymas – nesiekė imituoti realybės, o imitavo būtent idealumą, sąlyginumą – tai, „kas turi būti", bet ne tai, „kas yra". Graikų filosofijoje Būtis tikslia prasme yra „Būtis, kaip turi būti". Tačiau antra priežastis, iš dalies pirmosios pasekmė, buvo ta, kad žiūrovo pasitenkinimas nebuvo suprantamas kaip tinkamai įkūnyto personažo vertinimas. Aktoriaus nuopelnas buvo labiau garsinis ir formalus – balso galingumas ir tembras, rečitatyvo patetizmas, kalbos išraiškos melodija. Prie viso to dar buvo pridedamas statiškų judesių plastinis kilnumas ir grožis. Mums, šiuolaikiniams žiūrovams, visada atrodo, kad graikų tragedijoje vaidina statulos. Įdomu tai, kad kai modernus teatras stato klasikinius veikalus, – pavyzdžiui, Goethe's *Torkvato Tasso, Ifigenija,* – *ipso facto** dialogai pavirsta statulų pokalbiais.

Tarp to, ką vadiname „geru aktoriumi" ir „gera vaidyba", ir to, ką graikai išreiškia šiais žodžiais, vargu ar yra kas nors bendra.

Primityvi arba pirmykštė dvasia yra labai įtaigi. Pasakykite vaikui, kad ta suraišiota medžiagos atraiža yra lėlė ir ta lėlė yra mergaitė, ir vaikas lyg užhipnotizuotas *matys* atraižoje tai, ką jam sakėte. Štai kokią stebuklingai veiksmingą jėgą pirmykščiam ar primityviam žmogui turi žodis. Jis jam yra labai arti daikto; tiksliau, jam tai jau daikto būties būdas.

Šiandien mums viskas atrodo labai aišku, nes esame priešingoje situacijoje. Dabartinė visuotinė teatro krizė kilo dėl perdėm reiklaus ir skeptiško mūsų jutimiškumo. Cocteau yra gerai pasakęs: „Šiandien netikima niekuo, net fokusininkais!" Iš tiesų šiandien mums prireiktų daug pastangų ar net būtų neįmanoma patikėti, kad Pérezas šį vakarą yra Hamletas arba Epaminondas, ir dar „ponas Pérezas", veikalo personažas.

* Savaime (*lot.*).

Neišvengiamai visada matome autentišką poną Pérezą, savo kaimyną, kuris kasdien tuo pačiu metu kartu su mumis lipa į tą patį tramvajų.

Mano nuomone, štai čia yra bet kokios teatro reformos ir restauravimo išeitis. Būtina atkovoti fantasmagorijos veiksmingumą. Tai galima padaryti daugeliu skirtingų ir net priešingų būdų[50].

Versta iš: Ortega y Gasset J. *Ideas sobre el teatro y la novela.* Madrid, 1982. P. 64–136.

[50] [Žr. esė *Šikšnosparnio pagyros* (*El Sol*, 1921 11 06 ir 18), įtrauktą į *El Espectador* VI tomą.]

MUZIKALIJA

I

Koncertų publika ir toliau lyg išprotėjusi ploja Mendelssohnui ir nušvilpia Debussy. Nauja muzika ir ypač nauja pačia giliausia prasme – nauja prancūzų muzika – nėra populiari.

Didžioji publika visada nekenčia naujovių vien dėl to, kad jos yra naujos. Tai mums primena – kas mūsų laikais dažnai pamirštama, – kad visa, kas žemėje vertingiausia, yra sukurta rinktinių žmonių mažumos, drąsiai kovojančios su minios bukumu ir pykčiu. Teisus buvo Nietzsche, pasverdamas kiekvieno individo vertę pagal vienatvės kiekį, dvasinę distanciją nuo minios. Dėl pusantro šimto metų trukusio pataikavimo socialinėms masėms gali pasirodyti šventvagiška mintis, kad jei pasaulyje nebūtų buvę rinktinių asmenybių, žemė būtų užsikrėtusi visiška kvailybe ir niekingu egoizmu.

Taip didžioji publika, vakar nušvilpusi Wagnerį, šiandien nušvilpia Debussy. Ar neatsitiks šiam tas pats? Po keturiasdešimties metų žmonės pradėjo ploti Wagneriui, ir šią žiemą *Real* teatre vos tilpo melomaniškos publikos vagneriškas įkarštis. Visada vyksta tas pats. Reikėjo, kad Wagnerio muzika nustotų būti nauja, kad išgaruotų didžioji jos vertės ir pavasariškos įtaigos dalis, kad laikas jo operas paverstų liūdnais pedagoginiais geologijos traktato peizažais – uolomis, milžiniška flora, driežais, aukštaūgiais šviesiaplaukiais laukiniais, – jog minia įsitikintų, kad jau atėjo metas į tą muziką įsijausti. Ar to paties sulauks ir Debussy?

Gal ir ne. Jei visa, kas nauja, yra nepopuliaru, esama dalykų, kurie net ir pasenę yra nepopuliarūs. Esama muzikos, esama eilių, paveikslų, mokslo idėjų, moralinių nuostatų, amžinai skaisčių prieš minią.

Tokiu būdu galima kalbėti apie ištisas kultūras, kurios yra nepopuliarios.

Lyginant Azijos ir Europos kultūras, galima pastebėti, kad pirmojoje tiek motyvai, tiek principai yra bendri eiliniam žmogui ir eruditui. Indų išminčiaus filosofija yra iš esmės ta pati kaip ir neišsilavinusių jo tautiečių. Kinų menas vienodai jaudina mandariną ir klajoklį *cooli*. Tradicinės pastangos padalyti azijiečių kultūrą į du skirtingus pasaulius – aukštesnę ir žemesnę kultūrą – tegali patvirtinti radikalų jų identiškumą žiūrint nešališko stebėtojo akimis. Europietiškoje kultūroje niekada nereikėjo brėžti ryškių šios distancijos ribų, nes jos buvo pernelyg akivaizdžios. „Iliada“, kūrinys, kuriuo Vakarų literatūra pradėjo savo kelią, yra sukurta konvencionalia kalba, kuria niekada jokia tauta nekalbėjo ir kuri susiformavo gana siaurame specialistų – rapsodų – rate; kelis amžius nuostabioji epopėja buvo deklamuojama graikų feodalų rūmų šventėse. Graikų mokslas, viso Vakarų pasaulio mokslo pamatas, prasidėjo tokiais paradoksais, kad minia *ipso facto* atsisakė įsijungti į mįslingą jų ratą. Iš čia ta neapykanta, tas įsisenėjęs minios priešiškumas kuriančiai mažumai, stipriu šuoru skrodžiantis visą Europos istoriją ir visiškai svetimas didžiosioms Rytų civilizacijoms.

Tačiau mūsų kultūros produktų populiarumo koeficientas varijuoja priklausomai nuo epochų. Dabar, pavyzdžiui, ypač nepopuliarūs šiandienos mokslininkai ir menininkai. Ar gali šiuolaikinė matematika ir fizika būti populiarios? Einsteino idėjos, pavyzdžiui, yra suprastos – bet ne svarstytos – tik kelių tuzinų galvų visoje žemėje.

Tokio nesupratimo priežastis, mano manymu, yra be galo įdomi. Paprastai jis aiškinamas šiuolaikinio mokslo ir meno sudėtingumu. „Kaip sudėtinga“, – sakoma. Jei vadiname

sudėtingu visa tai, ko nesuprantame, be abejo, taip ir yra; tačiau mes nieko neišsiaiškiname. Konkretesne prasme sudėtingu vadiname tai, kas yra painu, komplikuota. Tad šia prasme yra klaidinga vadinti šiuolaikinį mokslą ar meną sudėtingu. Einsteino teorijos iš tiesų yra paprastos, bent jau paprastesnės nei Keplerio ar Newtono.

Manau, kad Debussy muzika priklauso šių amžinai nepopuliarių dalykų grupei. Tai leidžia manyti, kad tos pačios lemties sulaukia ir lygiagretūs poezijos ir tapybos stiliai. Ši muzika yra jaunesnioji poetinio simbolizmo – Verlaine'o, Laforgue'o – ir tapybinio impresionizmo sesuo. Taigi Verlaine'as ar mūsiškis Rubénas Darío niekada nebus tokie populiarūs kaip Lamartine'as ar Zorilla, o Claude'as Monet visada patiks mažesniam skaičiui mirtingųjų nei Meissonier ar Bouguereau. Tačiau man be jokių abejonių atrodo, kad Verlaine'o menas yra žymiai paprastesnis nei Victoro Hugo ar Núñezo de Arce, o impresionistai yra daug mažiau komplikuoti nei Raffaelis ar Guido Reni.

Tai yra kitos rūšies sudėtingumas, ir Debussy muzika siūlo puikią progą nustatyti tą sudėtingumą. Manau, kad niekas neneigs, jog populiarieji Beethovenas ir Wagneris yra nepalyginamai komplikuotesni nei nepopuliarusis „Pelėjo" autorius. *C'est simple comme bonjour**, – neseniai pasakė Cocteau, kalbėdamas apie naująją muziką. Beethovenas ir Wagneris, priešingai, yra paini architektūra, jos sandara rodo, kad didžioji publika nesibaimina nesuprantamo menininko, kuris laikosi jai artimos įprastos nuostatos. Mano galva, tai ir yra visa naujosios muzikos sudėtingumo paslaptis: jos metodai paprasti, bet ją įtakoja priešinga nei minios dvasinė nuostata. Todėl ji nepopuliari ne dėl to, kad yra sudėtinga, bet todėl, kad sudėtinga, nes yra nepopuliari.

* Taip paprasta, kaip pasakyti: laba diena (*pranc.*).

* * *

Vienaip ar kitaip, viena ar kita prasme visada pripažįstame, kad menas yra jausmų išraiška. Žinoma, tai nėra vien jausmai, bet mums taip atrodo. Kas lieka iš muzikos, jei abstrahuojame jos savybę reikšti emocijas?

Tiksliai kalbant, meninė tema, ypač muzikos tema, visada yra jausminė, ir pasikeitus stiliui ji pradeda reikšti kitokius jausmus.

Įsivaizduokime situaciją – pavyzdžiui, pievą, įsigalėjus pavasario žiedų imperijai. Taikus verslininkas, garbus profesorius ar eilinis tarnautojas, matydamas tokią pievą, pasijus paskendęs gausiame džiaugsmingų emocijų potvynyje. Šiuos jausmus patiria kiekvienas žmogus, pajutęs botaninio žavesio ir šviesos šventės poveikį, kurį garbingai punktualiai tuo pačiu metu pateikia gamta. Pakvieskite gabų muziką ir paprašykite, kad paverstų garsais šiuos pirminius, filisteriškus ir eilinius jausmus. Rezultatas bus Šeštoji simfonija „Malonūs jausmai apsilankius kaime". Tai žavus kūrinys: neįmanoma tobuliau išreikšti tobuliausių eilinių jausmų.

Tačiau į pievą ateina išskirtinio jutimiškumo žmogus, tikras menininkas. Jei jam staiga prabunda primityvūs pirminiai jausmai, jis susigėdęs juos nuslopina ir leidžia rutuliotis tik meninės dvasios virpuliams. Eliminuodamas pirminę žmogaus reakciją, jis atsirenka ir puoselėja tik menininko jausmus. Jei muzikas, žemesnio lygio nei Beethovenas, suteikia šio žmogaus estetiniams jausmams, ir tik jiems, harmoningą išraišką, sukuriama Debussy „Fauno siesta".

Taikus verslininkas, garbus profesorius, eilinis tarnautojas ir panelė *comptoir* Šeštojoje simfonijoje mato savo pačių prisirišimus ir juos pažinę maloniai susijaudina. „Fauno siesta", priešingai, vartoja tokį jausminį žodyną, kurio jie niekada vartojo ir todėl jo nesupranta. Nemeninio temperamento žmogui nėra nieko sudėtingesnio kaip suvokti šį keistą mūsų dvasios vingį, keistą polinkį, suteikiantį dvasiai nuostabius estetinius atspindžius.

Tai, mano manymu, yra tikrasis nepopuliarumo, kuriam pasmerkta naujoji prancūzų muzika, motyvas. Debussy „Fauno siestoje“ aprašė pievą, kurią matė menininkas, o ne miesčionis.

* * *

Romantizmo muzikai, įskaitant Beethoveną, buvo pašventę melodinį savo talentą miesčionio pirminių jausmų išraiškai. Tą patį savo eilėse darė iki 1850-ųjų kūrę poetai. Romantizmas priklauso tai gausingai kartai, kuri atnešė į pasaulį politines ir ideologines XVIII a. revoliucijas. Jos sudarė sąlygas buržuazijai ateiti. Teoriškai didingų žmogaus teisių paskelbimas iš tiesų pavirto miesčionio teisių triumfu. Sudarius žmonėms vienodas egzistencinės kovos sąlygas, be abejonės, laimi blogiausieji, nes jų yra daugiau. Iki šiol demokratinė dvasia pasižymėjo maniakišku ir jausmingu teisių, kurias turi kiekvienas, demonstravimu. Įtariu, kad šis pirmas demokratijos bandymas žlugs, jei nebus laiku sustota. Skelbiant teises, būtina kartu paskelbti ir pareigas. Jautriausios mūsų laikų sielos, kurioms atsipyko matyti grėsmingai savo teises skelbiančiuosius, pradeda ieškoti poilsio kontempliuodamos viduramžius, kurie pareigos idėją supriešino teisių idėjai. *Noblesse oblige* buvo nuostabus devizas liepsningos epochos, kupinos dosnaus išaukštinto ir kūrybingo impulso. Demokratija turi teises; aukštuomenė turi pareigas.

Kaip demokratija išpažįsta politines teises, kurias turi kiekvienas vos gimęs žmogus, taip romantizmas paskelbė esant meniškai teisėtus visus jausmus, kad ir kokie jie būtų. Laisvė visada turi privalumų: asmenybės teisė laisvai skleistis ypač svarbi mene, kai besiskleidžianti asmenybė yra įdomi. Tačiau ar nepražūtinga tokia laisvė, kai išreiškiami jausmai yra žemi ir niekingi?

Romantinė muzika ir poezija yra nesibaigianti išpažintis, kurioje kiekvienas menininkas įžūliai pasakoja savo miesčioniškus jausmus. Kartais toks menininkas su miesčionio

vidumi yra neeilinis žmogus, apdovanotas kilniu, įtaigiu ir genialiu jutimiškumu. Tada romantinis vaisius – Chateaubriand'o, Stendhalio, Heine's atveju – turi skonį, priverčiantį pamiršti visus kitus meninius stilius. Tačiau kadangi būti didžiu menininku yra gerokai lengviau nei būti įdomiu žmogumi, tad dažniausiai pakiliai ir puikiomis muzikos bei poezijos priemonėmis mums pateikiami vaistinės parankinio jausmai.

Štai, pavyzdžiui, žmogus, netekęs savo mylimosios, nuvyksta prie ežero, prie kurio abu buvo lankęsi sekmadienį prieš metus, iškylavę ir glamonėjęsi vandenyje. Šio žmogaus jausmai greičiausiai bus siaubingai trivialūs. Geriausiu atveju tai nebus estetiniai jausmai. Tokioje situacijoje šiuolaikinis poetas, taip pat turintis širdelę, atras jausmų, labai panašių į tuos, kuriuos patiria kiekvienas žmogus nemenininkas. Tačiau suprasdamas, kad menas nėra vien dailus ornamentas ar *toilette** rūšis, pritaikoma neestetinei temai, jis su šventu mūzos įkarščiu išspaus panašių jausmų protrūkių rimavimo idėją. Lamartine'as, priešingai, su pavyzdine drąsa sudės juos visus iki vieno į eiles, ir štai jums garsusis ir nepakenčiamasis „Ežeras":

„O lac! l'année à peine a fini sa carrière,
Et, près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
*Oú tu la vis s'asseoir!***

Tai ir yra romantinė muzika: sentimentalių jausmų išraiška, pataikavimas taikiam verslininkui, savivaldybės tarnautojui, garbiam profesoriui ir visoms panelėms *comptoir*.

* Tualeto (*pranc.*).
** „O ežere! Vos tik metai pabaigė savo kelią,
Ir prie bangų mielųjų, kurias ji vėl turėjo pamatyti,
Pažvelk! aš vienas ateinu atsisėst ant šio akmens,
Kur tu ją sėdinčią matei!" (*Pranc.*)

29. 1217

II

Šios pastabos, kurias išsakiau apie bendrą romantinės muzikos tendenciją, nereiškia paniekos romantizmui. Panieka man svetima: ugninga sielų revoliucija man visada atrodė šlovingiausias istorijos nuotykis. Prieš jai įvykstant, jausmai buvo vadinami aistromis, *pathos*, t. y. buvo susiję su patologija, ligonine, klausykla ar tiesiog pragaru. Antrame rate Dante sako aistringoms būtybėms: *que la ragion sonettono al talente**, t. y. jausmui. Juodas amžinas viesulas pagriebia jas ir iškelia tuštumoje formuodamas ilgas tamsias juostas *tarsi varnėnus ant žiemos frizo*, ir jausmingos sielos pakyla į amžiną baudžiamąjį skrydį. Radikalaus mūsų romantizmo pagrindinis simptomas reiškiasi tuo, kad matydami apsikabinusius Paolo ir Frančeską, įkypai skrodžiančius audringą rūką lyg juodi paukščiai, mes užsikrečiame jų trauka ir trokštame sekti jų likimo trajektorija, jausdami krūtinėse pragariško žaibo kirtį. Taip ir berniukai, matydami žygiuojantį pulką, pritraukti maršo ritmo, žygiuoja kartu su kariais.

Romantizmas išlaisvino mumyse gyvenančią emocinę fauną. Išaukštinus jausmą, pavyzdžiui, literatūroje, rašytoje po 1800 metų, atsirado dvi nuostabios savybės, kurių visada trūko: spalva ir temperatūra. Kiekvienas priešromantinis eilėraštis ir proza su retomis išimtimis mums šiandien atrodo lyg lavonai, bekvapė išblyškusi materija ir bekraujės nepulsuojančios venos. Lotyniškas ar graikiškas tekstas yra šaltas kaip bronza arba molinės masės jūra. Goethe ir Chateaubriand'as sensibilizavo literatūrą: herojiškai atvėrė savo arterijas ir leido tekėti savo kraujo gyvybinei srovei eilių latakais į epochos užliejamąsias lankas[1]. Daugiau ar mažiau ištikimi mes visi,

* Kad protas paklustų troškimams (*it.*).

[1] Vieną iš paskutiniųjų gyvenimo dienų apibendrindamas savo gyvenimą Goethe sakė: „Jei turėčiau suformuluoti, ką aš reiškiu vokiečiams ir ypač jauniems poetams, galėčiau pasivadinti *išlaisvintoju*, nes iš manęs buvo išmokta, kad kaip žmogus turi gyventi iš vidaus į išorę, taip menininkas turi kurti iš vidaus į išorę, taigi tedaro jis ką nori, bet tegu iškelia į dienos šviesą savo individualybę".

kurie šiandien rašome, esame tų dviejų pusdievių anūkai. Net pats Pío Baroja, kuris nekenčia Chateaubriand'o, rinktinėse apysakose pratęsia prancūzų vikonto gestą Kombūro miške. Ar paskutinio jo romano „Viliūgiškas geidulingumas" pagrindinis veikėjas nėra podagrininkas Renė be heraldikos, nesidomintis moterimis?

Tačiau pirmojo jausmų išaukštinimo etapo – *sensu stricto* romantinės epochos – nepakako. Kaip jau sakiau, romantizmas paskelbė teises ir pamiršo pareigas, be kurių visos teisės yra neteisingos ir sterilios. Kiekvienas turi teisę mene reikšti tai, ką jaučia. Labai gerai, kai kartu pasižadama jausti tai, ką reikia jausti.

Išsivadavimas mene arba politikoje yra reikšmingas kaip perėjimas iš netobulos tvarkos į tobulesnę. Politinis liberalizmas išlaisvina žmones iš *ancien régime**, neteisingos tvarkos, ir suteikia visiems gimusiems minimalias teises. Pasilikti šioje laikinoje būklėje, kuri tėra slegiančios praeities neigimas, reiškia sustoti vidury kelio. Štai dėl ko visos dabartinės demokratijos institucijos yra laikino ir atsieto pobūdžio. Būtina eiti tolyn ir kurti naują tvarką, *nouveau régime***, naują socialinę struktūrą, naują hierarchiją. Nepakanka įteisinti vien bendras ir minimalias teises, kurios paverčia visus katinus pilkais: būtinos diferencijuotos ir maksimalios teisės, rangų sistema. Visos dabartinį pasaulį krečiančios krizės reikalingos tam, kad visuomenė organizuotųsi į naują aristokratiją.

Lygiai taip pat giliausią romantizmo intenciją sudaro tikėjimas, kad emocijos žmogaus sieloje užima gilesnę zoną nei protas ir valia, vienintelės potencijos, kurias gerbė praeitis, ir kad jos paklūsta tvarkai, valdymui, hierarchijai, pagaliau kultūrai. Šia prasme visi šiandien esame romantikai, neišskiriant manęs. Dante, supriešindamas *ragion* ir jausmą, kalba apie intelektualų protą. Tačiau esama ir

* Seno režimo (*pranc.*).

** Naują režimą (*pranc.*).

sentimentalaus proto, *raison du coeur**, kaip sakė Pascalis, kuris nėra mažiau racionalus dėl to, kad kyla iš širdies. Jo gimimas ir raida yra didžioji mūsų epochos tema, kurią Comte'as įžvelgė kalbėdamas apie *organisation des sentiments***.

Prieš keletą metų mene prasidėjo antras laisvės romantizmo etapas, kurio šūkis yra atranka ir hierarchija. Mums nėra nesvarbu, kas muzikoje patinka ir kas nepatinka. Reikia panaikinti skonių anarchiją, kuri smarkiai nusmukdė Europos jutimiškumo lygį.

* * *

Menas neišvengiamai evoliucionuoja progresyvaus grynėjimo prasme, t. y. išsivalo nuo to, kas nėra grynai estetiška.

Miršta Pedro nuotaka, ir jam liūdna. Šis liūdesys yra pirminis jausmas, gimstantis aktyviame ir gyvybiniame mūsų santykyje su daiktais – taigi jis nėra nei meninis, nei estetinis. Jei jam nepakaktų išreikšti sielvarto kaip bet kuriam kaimynų vaikui ir Pedro sukurtų sonatiną apie liūdesį, jis suteiktų meninę raišką neestetiniam dalykui.

Netekties valandą šalia Pedro yra gailiaširdis Pablo ir menininkas Chuanas. Pirmasis, kaip ir dera, užsikrečia savo draugo sielvartu ir... pasineria į jausmus, apgailestauja visa širdimi, išgyvena artimo skausmą. Menininkas Chuanas atsispiria šiam užkratui, nustatydamas dvasinį atstumą tarp savęs ir regimo liūdesio, išlieka paprastas žiūrovas, net ne menininkas. Sielvarto prislėgto įsimylėjėlio skausmingas vaizdas sukelia jam antraeilius jausmus, kuriuos patiria ne dalyvis, o estetinis stebėtojas. Jei vėliau jis aiškiais tonais modeliuos savo emocijas, tai tokia kūryba išsiskirs ne tik meniškomis išraiškos priemonėmis, bet ir meniška tema.

Nežinojau, kaip aiškiau ir tiksliau suformuluoti skirtumą tarp romantinės muzikos – Schumanno ir Mendelssohno bei naujos muzikos – Debussy ir Stravinskio. Liūdnasis jaunikis Pedro yra Mendelssohnas, Chuanas – Debussy, o

* Širdies proto (*pranc.*).
** Jausmų organizavimą (*pranc.*).

gailiaširdis Pablo atpažįstamas publikoje, besijaudinančioje dėl Pedro melizmų.

Visi kiti senos ir naujos muzikos skirtumai, ypač techninio pobūdžio, kyla dėl vieno esminio skirtumo: tai du stiliai, išreiškiantys skirtingus jausmų sluoksnius. Vienam stiliui menas yra į gražų popierėlį įvyniotas prasčiokiškumas. Kitam – griežtas visuotinio grožio imperatyvas. Tai automatiškai sukuria du skirtingus estetinės hierarchijos rangus. Simpatijos čia niekuo dėtos. Teikti pirmenybę Mendelssohnui prieš Debussy reiškia atlikti griaunamąjį aktą: išaukštinti žemesnįjį ir paniekinti aukštesnįjį. Gerbiama publika, plojanti „Vestuvių maršui" ir nušvilpianti garsaus modernisto „Iberiją", atlieka meninį terorizmą.

* * *

Tą patį estetinio pobūdžio romantikų ir modernistų skirtumą atrandame ir atitolę nuo jų stilių analizės ir pažvelgę, kokiais būdais reaguojama į abi muzikos rūšis.

Meno kūrinys yra lyg peizažas, gražiausiai atrodantis žiūrint iš tam tikros vietos. Dar daugiau: manau, kad norint išgelbėti muziką ir tapybą nuo joms gresiančios pražūties reikia kuo greičiau sukurti gėrėjimosi doktriną, malonumo discipliną ir techniką, meno meną.

Palikdamas nuošaly šį didingą sumanymą, norėčiau pažymėti, kad mūsų sieloje esama dviejų antagonistinių nuostatų, alternatyviai pasireiškiančių besigėrint muzika. Dabartiniai psichologai pavadino šias nuostatas *koncentracija į save* ir *koncentracija į išorę*.

Kartais mūsų sielos gilumoje atsiveria malonių prisiminimų šaltinis. Tada atrodo, kad užsisklendžiame nuo išorinio pasaulio, įsigiliname į save ir savo intymią versmę, pasiduodame mus užplūdusiam aromatingų prisiminimų virpuliui. Tai yra koncentracijos į save nuostata. Jei gatvėje staiga nuaidi šūviai, mes išnyrame iš susikaupimo ir metamės į išorinį pasaulį, išlekiame į balkoną sutelkę visus penkis pojūčius, visą dėmesį į įvykius gatvėje. Tai yra koncentracija į išorę.

Taigi klausydami Beethoveno *romanza en fa* arba kitos tipiškos romantinės muzikos, paprastai gėrimės ja susikoncentravę į save. Sakyčiau, išdavikiškai atsukę nugaras tam, kas vyksta smuikų partijoje, pasiduodame mumyse kylančių emocijų tėkmei. Mums įdomi ne pati muzika, o mechaninis jos atgarsis mumyse, sentimentalus vaivorykštės dulkių debesis, kurį savo bėglia pėda sukelia klajoklis garsas. Tad tam tikra prasme mes gėrimės ne muzika, bet pačiais savimi. Taip muzika tampa paprasčiausiu pretekstu, šaltiniu, šoku, verčiančiu plūsti mūsų emocijas. Estetinės vertybės įauga į emocijas, o ne į objektyvią muzikos liniją, nuo gelsvo smuiko tiltelio sklindančią garsų laviną. Manyčiau, kad mes klausomės *romanza en fa,* o girdime savo intymią dainą.

Debussy arba Stravinskio muzika kviečia mus priešingai nuostatai. Užuot klausęsi sentimentalaus aido savyje, sutelkiame klausą ir dėmesį į pačius garsus, į orkestro atliekamą stebuklingą melodiją. Gaudome vieną garsą po kito skanaudami, vertindami jų spalvą, netgi formą. Ši muzika yra ne mumyse: tai tolimas objektas, esantis atokiau nuo mūsiškio „aš", prieš jį mes jaučiamės tik kontempliuotojai. Naująją muziką vertiname susikoncentravę į išorę. Mus domina pati muzika, o ne jos rezonansas mumyse.

Šio pastebėjimo pasekmės galėtų būti gausios ir gilios. Nors nieko nesuprantu apie muziką – skaitytojas gali tuo neabejoti, – drįstu patarti jauniesiems muzikos kritikams.

Savo ruožtu darau tokią baigiamąją išvadą: kiekvienas meninis stilius, gyvenantis iš žiūrovų sielų užkrėtimo mechaninėmis pasekmėmis, yra žemesnioji meno forma. Melodrama, feljetonas ir pornografinis romanas yra ryškiausi meninės produkcijos pavyzdžiai, pagrįsti mechaniniu atgarsiu skaitytojo viduje. Atkreipkite dėmesį, kad įspūdžių intensyvumu, traukos jėga mažai kas gali jiems prilygti. Tai išaiškina klaidingą mąstymą, kad kūrinio vertė matuojama traukos, žiaurios invazijos į subjektus pajėgumu. Jei taip būtų, aukščiausiais meniniais žanrais taptų kutulys ir alkoholis.

Ne; kiekvienas mechanine įtaiga pagrįstas malonumas, kad ir pats menkiausias, yra užkratas, nes jis nesąmoningas. Gėrimasi ne kūriniu, bet aklu jo efektu. Atomas, į kurį atsitrenkia kitas atomas, jaučiasi judąs erdvėje, tačiau nežino kam ir kodėl. Menas yra kontempliacija, o ne trinktelėjimai. Yra atstumas tarp to, kas žiūri, ir to, kas matoma. Grožiui, aukščiausiam tobulumui, būtina tą atstumą išsaugoti.

Tad regėdami juodą ūkiantį Paolo ir Frančeskos skrydį, turime suvaldyti savo potraukį; neįtraukti į tragišką jų pragaro kelionę ir nesigėrėdami dailiais skausmingos beprotybės žiedais, leidžiame jiems eiti pro šalį, skvarbiu žvilgsniu sekdami du erotiškus paukščius ir girdėdami

*comme i gru van cantando lor lai**.

Versta iš: Ortega y Gasset J. *Obras.*
Bilbao–Madrid–Barcelona, 1932. P. 309–317.

* Kaip gervės gieda savo aimanas (*it.*).

APIE ŽIŪRĖJIMO TAŠKĄ MENE

I

Istorija, būdama tai, kas turi būti, yra judančių vaizdinių seka. Ji neapsiriboja vienu faktu ir nevertina šio fakto kuriamo moralinio peizažo, bet suteikia judėjimo įvaizdį statiškiems vaizdams, užsisklendusiems savyje. Vaizdai, anksčiau atrodę padriki, dabar išplaukia vienas iš kito, susipina tarpusavyje. Tikrovė, atrodžiusi it išsikristalizavusių, sustingusių faktų begalybė, atitirpsta ir pradeda garmėti kaip upė. Tikra istorinė tikrovė nėra duomuo, faktas ar įvykis, ji yra tekančios, srūvančios medžiagos evoliucija. Istorija mobilizuoja ir išjudina stingius faktus.

II

Muziejuje matome užkonservuotą ir nupoliruotą evoliucijos lavoną. Matome žmogaus kūrybinių pastangų tėkmę įvairiais amžiais. Norint evoliuciją konservuoti pirmiausia reikėjo ją išardyti, susmulkinti, paversti atskirais fragmentais ir užšaldyti lyg šaldymo kameroje. Kiekvienas paveikslas tapo savaiminiu ir atskiru koralu, hermetiška sala.

Tačiau prikelti šį negyvėlį ne taip jau sunku. Tereikia sudėlioti paveikslus atitinkama tvarka ir permesti juos žvilgsniu, tiksliau, meditacija. Ir tada iš karto taps aišku, kad tapybos sąjūdis, pradedant Giotto ir baigiant mūsų dienomis, yra vieningas ir nesudėtingas, turintis pradžią ir pabaigą.

Nuostabą kelia tai, kad toks paprastas dėsnis galėjo lemti Vakarų pasaulio tapybos pokyčius. Dar įdomesnė, dar neįtikinamesnė atrodo šio dėsnio ir europietiškos filosofijos dėsnių analogija. Toks dviejų tolimiausių kultūrinės veiklos sferų paralelizmas leidžia numanyti plataus bendrinio principo egzistavimą visoje europietiškos dvasios evoliucijoje. Nesiplėsdamas iki archajinių tolumų, pabandysiu interpretuoti pastarųjų šešių šimtų metų Vakarų tapybos vyksmą.

III

Judėjimas suponuoja judantį kūną. Kas juda tapybos evoliucijoje? Kiekvienas paveikslas yra momentinė nuotrauka, kurioje užfiksuotas tasai kūnas. Kas tai galėtų būti? Nemanykit, kad tai kažkas labai sudėtinga. Tapybos ypatumų ir stilių įvairovę lemia nuolat besikeičiantis ir varijuojantis tapytojo žiūrėjimo taškas.

Tai visiškai natūralu. Abstrakti idėja yra visuotinė. Lygiašonis trikampis tiek Sirijuje, tiek Žemėje reiškiasi identišku aspektu. Jutiminis įvaizdis, priešingai, turi griežtai apibrėžtą lokalizaciją, kitaip tariant, kiekvienas įvaizdis liudija mums žvilgsnį iš tam tikro žiūrėjimo taško. Ši lokalizacija gali būti tiksli ar neapibrėžta, bet ji bus visada. Atstumą iki bokšto smaigalio ar laivo burių mes įvertiname praktiniu tikslumu. Mėnulio ar žydro dangaus skliauto nuotolis tiksliai nenustatytas, bet mums to ir nereikia. Negalime pasakyti, kiek kilometrų skiria mus nuo jų; jų lokalizacija erdvėje neapibrėžta, bet šis neapibrėžtumas nereiškia begalybės.

Tačiau tapytojo žiūrėjimo tašką įtakoja ne geodezinė atstumo *kiekybė*, bet šios distancijos optinė *kokybė*. Arti ir toli – tai tik sąlyginiai apibūdinimai, galintys turėti absoliučią vertę žvilgsniui. Fiziologijos išskiriamas *artimas* ir *tolimas* žiūrėjimas iš tiesų priklauso ne nuo metrinio faktoriaus, o paprasčiausiai yra du skirtingi žiūrėjimo būdai.

IV

Paimkime bet kokį daiktą, pavyzdžiui, ąsotį, ir priartinkime prie akių, kad šios jį aprėptų. Taip regėjimo laukas įgaus tam tikrą struktūrą. Centre matysime pasirinktą daiktą, į kurį koncentruosime savo žvilgsnį; jo forma bus aiški, tobulai apibrėžta, su visom detalėm. Aplink jį, likusiame regėjimo lauke, į kurį nežiūrėsime, bet vis tiek matysime, vaizdas bus neaiškus, miglotas, padrikas. Visa, kas yra toje zonoje, atrodys lyg būtų už objekto; todėl tai vadinsime „fonu". Daiktai jame bus netikslūs, vargiai atpažįstami, beformiai, pasklidę įvairių spalvų dėmėmis. Jei tų daiktų nežinotume, negalėtume tiksliai pasakyti, ką matome šiuo netiesioginiu žvilgsniu.

Artimas žvilgsnis įveda į regėjimo lauką optinę hierarchiją: centrinis objektas yra privilegijuotas likusios aplinkos atžvilgiu. Artimasis objektas lyg šviesuolis herojus ar pagrindinis veikėjas išsiskiria iš „masės", vizualios minios, kosminio choro.

Palyginkime tai su tolimu žvilgsniu. Užuot sutelkę dėmesį į arti esantį daiktą, leiskime žvilgsniui ramiai ir laisvai pasiekti regėjimo lauko ribas. Kas tada atsitiks? Dviejų hierarchizuotų elementų struktūra dings. Matymo laukas taps vienalytis; nebeliks vieno ryškaus ir daugelio neryškių daiktų, viskas paskęs optinėje demokratijoje. Niekas nebeturės aiškių kontūrų, viskas taps fonu, maišatimi, beforme mase. Artimo žvilgsnio dualybę pakeis tobula viso regėjimo lauko vienovė.

V

Reikia paminėti dar vieną, svarbesnį, šių žiūrėjimo būdų skirtumą.

Žvelgiant į ąsotį iš arti, žvilgsnis pirmiausia atsiremia į labiausiai išsišovusią dalį. Vėliau, šiam susidūrimui susilpnėjus, žvilgsnis susiskaido į daugelį čiuptuvų, kurie slysta

indo šonais ir tarytum aprėpia, užvaldo, išryškina jo apvalumą. Kai į objektą žiūrime iš labai arti, neišvengiamai jis įgauna materialumą ir išgaubtumą. Matome jį „visa apimtimi", apvaliai gaubtą. O perkėlus tą patį objektą į foną, žiūrint į jį tolimu žvilgsniu, jo kūniškumas, materialumas ir apimtis dingsta. Tai jau nebe kompaktiška, apvali apimtis išsipūtusiais, lenktais šonais, o tikslumą praradęs sklidus paviršius, bekūnis šviesos spektras.

Artimas žvilgsnis yra tolygus lytėjimui. Kokį paslaptingą lytėjimo atgarsį išsaugo žvilgsnis, nukreiptas į artimą objektą? Dabar nebandysime atskleisti šios paslapties. Užtenka pažymėti beveik juntamą žvilgsnio standumą, kai jis glėbia, liečia indą. Objektui tolstant, žvilgsnis nebetenka lytėjimo galios ir virsta gryna vizija. Panašiai atsitinka ir kitiems daiktams, kurie toldami praranda išbaigtą, tvirtą, kompaktišką apimtį ir tampa grynai chromatiniais padarais, neturinčiais atsparumo, tvirtumo ir išgaubtumo. Tūkstantmetis įprotis, paremtas gyvybiniais poreikiais, verčia žmogų suvokti šiuos objektus kaip paprastus daiktus, atsparius lytint rankomis. Visa kita yra daugiau ar mažiau fantastiška. Taigi objektas, pereidamas iš artimo žvilgsnio į tolimą, tampa vaiduokliu. Esant dideliam atstumui, tolimo horizonto gale viskas įgauna beveik irealų nežemiškos pamėklės pobūdį, tebūnie tai medis, pilis ar aukštuma.

VI

Dar viena, jau paskutinė pastaba.

Kai artimam žvilgsniui statome priešpriešiais tolimąjį, nenorime pasakyti, kad antruoju atveju objektas yra toliau nei pirmuoju. Artimas žiūrėjimas reiškia, kad žvilgsnis koncentruojamas į vieną tašką, kuriam optiškai suteikiama išskirtinė vieta. Tolimuoju žvilgsniu neišskiriame nė vieno daikto, o stengiamės aprėpti visą regėjimo lauką ir jo ribas. Tokiu būdu koncentruotas žvilgsnis tampa nereikalingas. Ir su nuostaba atrandame, kad dabartinis mūsų objektas –

regėjimo lauko visuma – yra įgaubtas. Kambaryje įgauba siekia priešakinę sieną, lubas, grindis. Ši riba arba limitas yra paviršius, turintis pusrutulio formą, žiūrint iš vidaus. Tačiau kur prasideda įgaubtumas? Nėra jokios abejonės: jis prasideda mūsų pačių akyse.

Iš to išeina, kad tolimu žvilgsniu mes matome erdvę kaip tokią. Mūsų suvokimo turinį sudaro ne paviršius, kur ta erdvė baigiasi, bet pati erdvė nuo mūsų akių iki sienos arba iki horizonto.

Ši pastaba verčia pripažinti tokį paradoksą: objektas, kurį matome tolimu žvilgsniu, nėra toliau už tą, kurį matome artimu žvilgsniu, bet, priešingai, jis yra dar arčiau, nes prasideda jau mūsų tinklainėje. Grynoje tolimoje vizijoje mūsų dėmesys krypsta ne į tolį, bet į absoliutų artumą, ir žvilgsnis, užuot fiksavęs ryškių kontūrų išgaubtą kietą kūną, įsminga į įgaubtą objektą – į pačią erdvę.

VII

Tad Europos meno istorijoje tapytojo žiūrėjimo taškas pakito iš artimo į tolimą, kaip ir tapyba, prasidėjusi Giotto tapyba, pavirto erdvės tapyba.

Tačiau tai nereiškia, kad tapytojo dėmesys kito dėl kažkokių užgaidų. Pirmiausia dėmesys buvo koncentruojamas į kūną arba objekto apimtį, po to į tai, kas yra tarp kūno ir akies, kitaip tariant, į erdvę. O kadangi ši yra kūnų priešaky, tai meninis žvilgsnis traukėsi nuo tolimo – nors artimo – objekto prie betarpiškai akims artimo objekto.

Tokiu būdu Vakarų tapybos evoliuciją sudaro atsitraukimas nuo objekto iki tapytojo subjekto.

Skaitytojas, chronologiškai peržvelgęs tapybos istoriją, pats gali įsitikinti šiuo tapybos vyksmą reguliuojančiu dėsniu. Aš tuo tarpu apsiribosiu tik keletu pavyzdžių, kurie yra tarsi stotelės šiame visuotiniame kelyje.

VIII

Quattrocento

Flamandai ir italai lyg apsėsti kultivuoja apimtinę tapybą. Galima sakyti, jie tapo rankomis. Kiekvienas objektas nutapomas tiksliai, smulkmeniškai, apčiuopiamai. Jį dengianti oda yra nupoliruota, be porų ir šešėlių, besidžiaugianti savo apvalia apimtimi. Pirmame ir paskutiniame plane daiktai vaizduojami visiškai vienodi. Toliau esančius daiktus dailininkas tapo mažesnius, bet visai taip pat kaip arčiau esančius. Skirtumas tarp planų yra grynai abstraktus ir suvokiamas paprasta geometrine perspektyva. Šiuose paveiksluose viskas yra pirmame plane, tai yra nutapyta iš arti. Antrareikšmė figūra tolumoje yra tokia pat išbaigta, apvali ir gerai matoma kaip ir pagrindinės. Atrodo, lyg tapytojas būtų prisiartinęs prie tos tolimos vietos ir nutapęs viską iš arti.

Tačiau vienu metu matyti kelis daiktus iš arti neįmanoma. Artimas žvilgsnis turi kryptį į kiekvieną iš jų, kad jie taptų matymo centru. Tai reiškia, kad primityviame paveiksle tapytojo žiūrėjimo taškų yra ne vienas, o tiek, kiek jame objektų. Paveikslas yra nutapytas ne vieningai, bet daugialypiai. Nė viena detalė neturi ryšio su kita; kiekviena yra pabaigta ir atskira. Iš to galima spręsti, kokiai meninei tendencijai – apimtinei ar erdvinei – priklauso paveikslas, tereikia išskirti vieną detalę ir pasižiūrėti, ar ji pati sudaro visumą. Velázquezo drobėje, atvirkščiai, kiekvienas plotelis yra tik neaiškių monstriškų formų mišinys. Primityvus paveikslas tam tikra prasme yra junginys daugelio savarankiškų paveikslėlių, nutapytų žiūrint artimuoju žvilgsniu. Tapytojas kiekvienam objektui skiria ypatingą analitinį žvilgsnį. Dėl to kvatročentistų paveikslai yra tokie perkrauti. Niekada nepamatai jų iki galo. Visada atrandi naują paveikslėlį, kurio anksčiau nepastebėjai. Čia neįmanoma kontempliuoti visumos. Mūsų vyzdys turi žengti žingsnį po žingsnio ištapytu paviršiumi ir nuosekliai sustoti kiekviename tapytojo žiūrėjimo taške.

IX

Renesansas

Artimas žvilgsnis yra eliminuojantis, nes pagauna kiekvieną objektą ir išskiria iš kitų. Raffaelis nepakeičia šio žiūrėjimo taško, bet įveda į tapybą abstraktų elementą, suteikiantį paveikslui vienovės: kompoziciją arba architektūrą. Jis, kaip ir primityvusis menininkas, tapo kiekvieną daiktą; optinis jo aparatas veikia tuo pačiu principu. Tačiau užuot primityviai apsiribojęs tiksliu objektų vaizdavimu, jis viską paveda vienai išorinei jėgai: geometrinei vienovės idėjai. Analitines objektų formas valdingai pajungia sintetinė kompozicijos forma, kuri yra ne regima objekto forma, bet grynai racionali schema. (Tą patį daro ir Leonardo savo trikampiuose paveiksluose.) Raffaelio tapyba negimsta ir negali būti kontempliuojama iš vieningo žiūrėjimo taško. Tačiau jo tapyboje jau glūdi racionalios unifikacijos užuomazga.

X

Pereinamasis laikotarpis

Keliaudami nuo primityvistų ir renesanso iki Velázquezo susiduriame su tarpine stotele – venecijiečių, ypač Tintoretto ir El Greco tapyba. Kaip ją apibrėžti?

Tintoretto ir El Greco kūryboje ribojasi dvi epochos. Iš čia kyla tas sukrečiantis jaudulys, nerimas jų darbuose. Jie yra paskutiniai apimtinės tapybos atstovai, kurie nujaučia ateityje erdvės problemas, bet tiesiogiai su jomis nesusiduria.

Nuo pat pradžių venecijietiškas menas krypsta į tolimo žvilgsnio perspektyvą. Giorgione's ir Tiziano tapyboje kūnai mielai atsikratytų savo riboto kūniškumo ir plauktų lyg debesys, šilkai ar upeliai. Tačiau tapytojai neapsisprendžia

atsikratyti artimo analitinio žvilgsnio. Beveik šimtą metų abu šie principai grumiasi be galutinės pergalės. Tintoretto yra geriausias pavyzdys šios vidinės kovos, kurioje tolimas žvilgsnis jau pradeda imti viršų. El Eskorialio paveiksluose jis kuria milžiniškas tuščias erdves. Tačiau turi atsiremti į architektūrines perspektyvas lyg į ramentus. Be tų į tolumą bėgančių kolonų ir karnizų Tintoretto teptukas nukristų į bedugnę erdvės, kurią nujautė esant.

El Greco daugiau reprezentuoja grįžimą atgal. Mano manymu, nuomonė dėl jo modernumo ir artumo Velázquezui buvo perdėta. Svarbiausia El Greco'ui išlieka apimtis. Tai įrodo tas faktas, kad jis vertinamas kaip paskutinis didis rūmų tapytojas. Jis neieško tuštumos; jam išlieka svarbi kūniškumo, apvalios apimties intencija. Velázquezas savo paveiksluose „Freilinos" ir „Verpėjos" sutelkia figūras dešinėje ir kairėje, palikdamas centre daugiau ar mažiau laisvos erdvės, tarytum pastaroji būtų pagrindinis veikėjas, o El Greco prigrūda visą drobę kūnų, kurie visiškai išstumia erdvę. Jo paveikslai yra perkrauti kūnų.

Tačiau tokie darbai kaip „Prisikėlimas", „Nukryžiuotasis" (Prado) ir „Sekminės" ypač rimtai kelia gilumos problemas.

Kita vertus, klaidinga tapatinti gilumine tapybą su erdvės arba įgaubtos tuštumos tapyba. Pirmoji yra dar vienas išmintingas būdas traktuoti apimtį. Antroji, priešingai, yra visiška tapybinės intencijos inversija.

El Greco tapyboje architektūrinis principas visiškai užvaldo vaizduojamus objektus ir ryžtingai suveda juos į vieną idealią schemą. Tokiu būdu analitinis žvilgsnis, ieškantis apimties ir išskiriantis kiekvieną figūrą, yra užgožiamas ir neutralizuojamas sintetinės intencijos. Formalaus dinamizmo schema, vyraujanti paveiksle, suteikia jam vienovės ir išryškina tariamai vieningą žiūrėjimo tašką.

Be to, El Greco darbuose išsiskiria dar vienas unifikuojantis elementas: šviesotamsa.

XI

Karavadžistai

Raffaelio kompozicija, dinamiška El Greco schema yra paprasčiausi vienovės postulatai, kuriuos tapytojai pritaiko savo paveiksluose, tačiau ne daugiau. Kiekvienas daiktas drobėje ir toliau pabrėžia savo apimtį ir iš to išplaukiantį savarankiškumą bei išskirtinumą. Šios unifikacijos yra tos pačios abstrakčios kilmės kaip ir primityvistų geometrinė perspektyva. Sukurtos grynojo proto, jos nesugeba perteikti paveikslo esmės, arba, kitaip tariant, jos nėra tapybiniai principai. Nė vienas drobės plotelis nėra nutapytas remiantis kokiu nors principu.

Šviesotamsa, palyginus su tuo, yra radikalus ir pažangus atradimas.

Tapytojo vyzdžiui ieškant daiktų kūniškumo, objektams, užpildantiems tapybinę erdvę, reikia atskiro ir privilegijuoto žvilgsnio. Taip paveiksle susiformuoja feodalinė sandara, kurioje kiekvienas elementas turi individualias teises. Tačiau tarp šių daiktų įsiterpia dar vienas magiškų savybių objektas, kuris ne tik gali, bet ir privalo būti visuotinis ir aprėpti visą drobę, nieko neišstumdamas iš savo vietos. Tas magiškas objektas yra šviesa. Ji viena ir vienintelė sudaro kompoziciją. Štai jums ne abstraktus, bet realus vienovės principas, daiktas tarp daiktų, o ne idėja ar schema. Apšvietimo arba šviesotamsos vienovė leidžia turėti vieningą žiūrėjimo tašką. Tapytojas turi matyti savo kūrinį, panirusį kitame objekte – šviesoje.

Tai matome Riberos, Caravaggio ir jauno Velázquezo („Karalių pasveikinimas") kūryboje.

Kūniškumo pagal seną papratimą neatsisakoma. Tačiau jis nebepirmauja. Objektui kaip tokiam neteikiama reikšmės, jis naudojamas šviesos pagrindui ir fonui išlaikyti. Didžiausias dėmesys skiriamas šviesos trajektorijai ir jos žaismui daiktų, apimčių paviršiuose.

Ar suprantate, kokį žiūrėjimo taško pasikeitimą tai reiškia? Velázquezas savo darbe „Karalių pasveikinimas" nukreipia žvilgsnį ne į kūną kaip tokį, *bet į jo paviršių*, kur šviesa krenta ir atsispindi.

Žvilgsnis praranda lytėjimo ypatybę ir atsitraukia nuo apvalaus kūno. Dabar jis nukrypsta į kūno pradžią, ten, kur krenta švytinti šviesa; po to ieško tokios objekto vietos, kurioje vibruoja panašaus intensyvumo apšvietimas. Taip susikuria magiškas *šviesių* vietų solidarumas ir vienovė, išsiskirianti iš *tamsiųjų*. Skirtingos formos ir padėties daiktai dabar tampa lygiaverčiai. Individualistinis objektų pranašumas baigiasi. Jie nebedomina kaip atskirybės, o tampa pretekstu kitam dalykui.

XII

Velázquezas

Dėl šviesotamsos paveikslo vienovė tampa vidine, o ne išoriška. Tačiau šviesa nepaslepia daiktų apimties. Apimtinė tapyba tebegyvuoja po švytinčiu šviesos vualiu.

Išspręsti šį dualizmą reikėjo įžūlaus genijaus, kuris visiškai nesidomėtų daiktais, ignoruotų jų išskirtinumą, niekintų išdidžią jų apimtį. Tas įžūlus genijus buvo Velázquezas.

Primityvistas, įsimylėjęs objektyvų kūną, savo žvilgsniu aistringai jo ieško, jį liečia ir jausmingai glėbesčiuoja. Karavadžistas, ne toks atsidavęs daiktams, savo žvilgsniu keliauja šviesos taku nuo vieno daikto prie kito. Velázquezas tuo tarpu neregėtai drąsiai pateikia akibrokštą, kuris pradeda visiškai naują tapybą: jis sulaiko žvilgsnį. Nieko daugiau. Tai – gigantiška revoliucija.

Iki tol tapytojo žvilgsnis ptolemėjiškai sukosi ta pačia pasitarnavimo orbita apie kiekvieną objektą. Velázquezas despotiškai sulaikė savo žvilgsnį. Visas paveikslas gims iš vieno žvilgsnio akto, ir daiktai turės jam paklusti. Ši koperniška revoliucija buvo panaši į tą, kurią filosofijoje padarė

Descartes'as, Hume'as ir Kantas. Menininko vyzdys tampa plastinio kosmoso centru, ir objektų formos sukasi apie jį. Tvirtas, tiesus žvilgsnis nekrypsta nė į vieną pusę, niekam neteikia pirmenybės. Susidūręs su daiktu, prie jo nesustoja, todėl šis tampa ne apimtį turinčiu kūnu, bet paviršiumi, kurį aprėpia žvilgsnis[1].

Žiūrėjimo taškas pakito, atsitolino nuo objekto, ir artimą žvilgsnį pakeitė tolimas žvilgsnis, kuris iš tikrųjų yra artimesnis už pirmąjį. Tarp kūnų ir akies vyzdžio atsirado betarpiškiausias objektas: tuštuma, oras. Sklęsdami ore lyg chromatiniai garai, daiktai, beformiai liežuviai lyg gryni atspindžiai, prarado savo kūniškumą ir kontūrus. Tapytojas atlošė galvą, primerkė akis ir susmulkino kiekvieno objekto formą į šviesos molekules, į spalvų žiežirbas. Tačiau jo paveikslas turėjo būti žiūrimas iš vieno žiūrėjimo taško, apibendrintai ir vienu kartu.

Artimas žvilgsnis yra feodalinis, jis išardo, analizuoja, išskiria. Tolimas žvilgsnis yra demokratinis, jis sintezuoja, sulieja, sujungia. Žiūrėjimo taškas tampa sinopsija. Apimtinė tapyba galutinai pavirsta erdvine tapyba.

XIII

Impresionizmas

Turbūt nereikia sakyti, kad Velázquezas išlaiko nuosaikius renesanso principus. Šis radikalus išradimas nepasireiškia iki pat impresionistų ir neoimpresionistų.

Ankstesniuose skyriuose formuluotos prielaidos leido numanyti, kad tapybai tapus erdvine evoliucija baigsis. Žiūrėjimas, pakitęs iš daugialypio ir artimo į vieningą ir tolimą, atrodo bebaigiąs savo maršrutą. Tačiau taip nėra. Jau dabar

[1] Žiūrėdami į tuščią rutulį iš išorės, matome tam tikrą apimtį. Žiūrėdami iš vidaus, aplink save matome paviršių, ribojantį vidinę erdvę.

pastebime, kad jis gali atsitraukti net į patį subjektą. Nuo 1870-ųjų iki šių dienų pokytis tebevyksta, ir šie paskutiniai neįtikėtino ir paradoksalaus pobūdžio etapai patvirtina pranašišką dėsnį, apie kurį užsiminiau pradžioje. Menininkas, iš pradžių žiūrėjęs į pasaulį, galiausiai atsigręžia į save.

Minėjau, kad Velázquezo žvilgsnis, susidūręs su objektu, paverčia jį plokštuma. Tačiau iki to jis dar turi nueiti tam tikrą kelią, perskrosti tarp tinklainės ir daiktų tvyrantį orą. Paveiksluose „Freilinos" ir „Verpėjos" nesunku pajusti, su kokiu pasitenkinimu menininkas išskiria erdvę kaip tokią. Velázquezas žiūri tiesiai į gilumą; dėl to susiduria su milžiniška oro mase tarp tos gilumos ir savo regėjimo lauko ribų. Žinome, kad matyti daiktą tiesioginiu žvilgsniu reiškia matyti betarpiškai, arba *in modo recto*. Tačiau greta šio ašinio žvilgsnio akis aprėpia ir šalia esančius daiktus, mato juos *in modo obliquo*. Įgaubtumo įspūdį palieka žvilgsnis *in modo recto*. Jei jį eliminuojame, pavyzdžiui, atsimerkdami ir užsimerkdami, tai „pusiaumirka" matome šalia esančius, netiesioginius daiktus, kurie sukuria naują vaizdą. Tuštuma dingsta, ir visas regėjimo laukas virsta paviršiumi.

Tuo užsiima nuoseklūs impresionistai. Jie iškelia velaskiškos erdvės gilumą į pirmą planą ir po to jos nepaiso, nes nelaiko pranašesne. Tapyba darosi plokščia kaip ir drobė, ant kurios tapoma. Visiškai eliminuojamas lytimas ir kūniškas rezonansas. Kita vertus, netiesioginiame žvilgsnyje daiktai taip susiskaido, kad iš jų beveik nieko nebelieka. Figūros darosi neatpažįstamos. Vietoj objektų tapomas pats matymas. Vietoj objekto – įspūdis arba pojūčių visuma. Menas tokiu būdu visiškai atsitraukia nuo pasaulio ir gilinasi į subjektą. Pojūčiai tampa ne daiktais, o subjektyviomis būsenomis, kurių dėka tie daiktai mums pasirodo.

Ar suprantate, kokį žiūrėjimo taško pokytį tai reiškia? Atrodytų, kad ieškodamas artimiausio objekto žvilgsnis priartėjo prie paties subjekto ir visiškai nutolo nuo daiktų. Klystate! Žvilgsnis ir toliau tęsia savo atsitolinimo trajektoriją. Jis nesustoja tinklainėje, o drąsiai įveikia aukščiausią sieną ir įsiskverbia į pačią viziją, į patį subjektą.

XIV

Kubizmas

Cézanne'as, išlikdamas tradiciniu impresionistu, vėl atranda apimtį. Drobėse pradeda atsirasti kubai, cilindrai, kūgiai. Trumparegis skaitytojas gali pagalvoti, kad išsekusi piligriminė tapyba sugrįžo į pradžią ir pradėjo kartoti Giotto požiūrį. Vėl klystate! Meno istorijoje visada egzistavo šalutinės tendencijos, krypstančios į archaizmą. Tačiau centrinė evoliucijos srovė peršoka jas ir teka savo nenutrūkstama vaga.

Cézanne'o ir kitų kubistų, kitaip sakant, „geometrų" kubizmas buvo ne kas kita kaip dar vienas žingsnis tapybos raidoje. Pojūčiai, pagrindinė impresionizmo tema, yra subjektyvios būsenos; t. y. subjekto tikrovė ir modifikacijos. Be to, čia randame idėjas. Mat idėjos taip pat yra realybė, gimstanti individo sieloje, tačiau jos skiriasi nuo pojūčių savo turiniu, kuris yra irealus ir kartais net neįmanomas, nes siekia idealo. Kai aš galvoju apie geometrinį cilindrą, mano *mintys* yra realus veiksmas, vykstantis manyje; o geometrinis cilindras, *apie kurį* galvoju, yra irealus objektas. Idėjos yra subjektyvi tikrovė, aprėpianti virtualius objektus, naujos rūšies pasaulis, ne toks kaip tas, kurį mato mūsų akys, ir stebuklingai išnyrantis iš psichinių gelmių.

Taigi Cézanne'o apimtys neturi nieko bendra su Giotto apimtimis; jos netgi antagonistinės. Giotto ieško kiekvieno daikto apimties, realaus ir lytimo kūniškumo. Iki jo buvo žinomas tik dvimatis bizantiškas vaizdavimas. Cézanne'as, priešingai, pakeičia daiktų kūnus nerealiomis vaizduotės apimtimis, turinčiomis tik metaforinį ryšį su daiktais. Pradedant juo, tapyba vaizduoja tik idėjas, kurios, suprantama, taip pat yra objektai, tačiau idealūs, imanentiški subjektui arba intrasubjektyvūs.

Tai paaiškina maišatį, kurią, nepaisant klaidingų aiškinimų, matome teplionėje, vadinamoje *kubizmu*. Skandališkiausiuose ir tipiškiausiuose savo paveiksluose Picasso iš-

laiko apvalių daiktų apimtį ir kartu panaikina uždarą objekto formą, euklidine maniera pateikdamas atskiras jo detales – antakį, ūsus, nosį – kaip idėjų simbolius.

Kubizmas yra viena iš šiuolaikinio ekspresionizmo formų. Išorinio pasaulio įtaka menininkui sumažėjo iki minimumo. Naujas žiūrėjimo taško pokytis buvo įmanomas tik peršokus tinklainę, – subtilią pertvarą tarp vidinio ir išorinio pasaulio, – ir iš esmės pasikeitus tapybos funkcijai, nes vietoj išorinių objektų drobėje pradėti vaizduoti vidiniai, išgalvoti objektai. Atkreipkite dėmesį, kaip paprastas žiūrėjimo taško poslinkis ta pačia trajektorija kaip ir pradžioje davė atvirkštinį rezultatą. Užuot absorbavusios daiktus, akys pradėjo projektuoti intymius peizažus ir fauną. Anksčiau jos buvo realaus pasaulio priėmėjos, dabar tapo irealybės siuntėjomis.

Gali būti, kad šiuolaikinio meno estetinė vertė nedidelė; bet jei kas nors laiko jį paprasta užgaida, tai gali neabejoti, jog nesuprato nei naujo, nei seno meno. Evoliucija neišvengiamai, lemtingai atvedė tapybą – kaip ir visą meną – į tai, ką turime šiandien.

XV

Pagrindinis didžiųjų tapybinių pokyčių dėsnis yra ramybės neduodantis paprastumas. Pirmiausia tapomi daiktai, po to pojūčiai ir galiausiai idėjos. Vadinasi, tapytojo dėmesys pirmiausia nukreipimas į išorę, po to į subjektyvumą ir galiausiai į intrasubjektyvumą. Šios trys stadijos yra trys taškai vienoje linijoje.

Įdomiausia tai, kad Vakarų filosofija nuėjo identišką kelią, ir šis sutapimas dar labiau sureikšmina minėtą dėsnį.

Keliomis eilutėmis aptarsime šią keistą paralelę.

Pradėdamas tapyti, menininkas klausia savęs, kokius visatos elementus jis turėtų perkelti ant drobės; t. y. kuri reiškinių klasė yra meniškai svarbiausia. Filosofas savo ruožtu

klausia, kuri objektų grupė yra esminė. Kiekviena filosofinė sistema yra bandymas konceptualiai pertvarkyti kosmosą, remiantis tam tikrais faktais, kurie yra tvirčiausi ir patikimiausi. Kiekviena filosofijos epocha rėmėsi skirtinga grupe ir ja grindė likusią konstrukcijos dalį.

Giotto, apimtį turinčių ir savarankiškų kūnų tapytojo, laikais filosofija vienintele ir negіnčijama tikrove laikė individualias substancijas. Mokyklose buvo pateikiami tokie substancijų pavyzdžiai: šis arklys, šis žmogus. Kodėl buvo tikima metafizine jų verte? Paprasčiausiai dėl to, kad natūralioje ir praktinėje pasaulio idėjoje kiekvienas arklys ir kiekvienas žmogus turi savo egzistenciją, nepriklausančią nei nuo kitų daiktų, nei nuo juos kontempliuojančio proto. Arklys gyvena pats savaime, vientisas ir užbaigtas, palaikomas vidinės slaptos energijos. Jei norime jį pažinti, mūsų jausmai bei suvokimas turi nukrypti į jį ir nuolankiai suktis apie jį. Substantyvus Dante's realizmas yra Giotto pradėtos apimtinės tapybos brolis dvynys.

Peršokime į 1600 metus, kai prasidėjo erdvinė tapyba. Filosofijoje karaliauja Descartes'as. Kokią kosminę realybę jis mato? Galybė savarankiškų substancijų jau išgaravo. Į pirmą metafizinį planą išeina vienintelė substancija – tuščia substancija, metafizinė erdvė, turinti stebuklingą kūrybinę galią. Descartes'ui tikrovė yra erdvė, kaip Velázquezui tuštuma.

Po Descartes'o trumpam sugrįžta Leibnitzo substancijų gausumas. Tačiau šios substancijos jau yra ne kūniški principai, bet priešingai, jų monados, kurių pagrindinis uždavinys, nors ir keista, yra reprezentuoti *point de vue*. Pirmą kartą filosofijos istorijoje suskamba formalus reikalavimas paversti mokslą sistema, pajungiančia visatą vienam požiūriui. Ir monada suteikia metafizinę reikšmę žiūrėjimo vienovei.

Per kitus du šimtmečius subjektyvizmas dar labiau suradikalėjo ir apie 1880 metus, kai impresionistai fiksavo drobėse savo pojūčius, kraštutinio pozityvizmo filosofai suvedė universalią tikrovę į grynus pojūčius.

Progresyvi pasaulio derealizacija, prasidėjusi renesanso laikotarpiu, ateina iki radikalaus Avenariuso ir Macho sensualizmo ir vėlesnių to pasekmių. Kas bus toliau? Kokia bus nauja filosofija? Apie grįžimą į primityvų realizmą negali būti nė kalbos; keturi kritikos, abejonių ir įtarumo amžiai pavertė jį visiškai bejėgiu. Tačiau laikytis subjektyvizmo taip pat neįmanoma. Kas gali padėti pertvarkyti pasaulį?

Filosofas dar labiau sukaupia savo žvilgsnį ir kreipia jį ne į subjektyvumą, bet į vadinamąjį „sąmonės turinį", į intrasubjektyvumą. Mūsų idėjos ir mintys gali neturėti jokio realaus pagrindo, bet ne dėl to jos yra subjektyvios. Vaizduotės pasaulis yra irealus, bet jis yra pasaulis, objektyvi, prasminga ir tobula visata. Nors vaizduotės kentauras nešuoliuoja tikrovėje, jo uodega ir karčiai plaikstosi vėjyje virš tikrų ganyklų ir nepriklauso nuo juos įsivaizduojančio subjekto. Tai yra virtualus objektas, arba, kaip jį pavadintų naujausia filosofija, idealus objektas. Tokį reiškinių tipą šiuolaikinis mąstytojas laiko tinkamiausiu pagrindu universaliai sistemai. Ar gali nestebinti toks sinchroniškas filosofijos ir tapybos, ekspresionizmo arba kubizmo, sutapimas?

Versta iš: Ortega y Gasset J. *Obras completas.* T. IV. Madrid, 1966. P. 443–457.

MENO DEHUMANIZAVIMAS

*Non creda donna Berta e ser Martino...**
Dieviškoji komedija. Rojus XIII

Naujojo meno nepopuliarumas

Iš daugelio genialių, tačiau nepakankamai išvystytų genialaus prancūzo Guyau idėjų reikėtų išskirti jo siekimą tyrinėti meną sociologiniu aspektu. Kai kam gali pasirodyti, kad tokia tema yra nevaisinga. Meno tyrimas socialiniu požiūriu yra panašus į ridiko lapų valgymą arba žmogaus analizavimą pagal jo šešėlį. Iš pirmo žvilgsnio socialinės meno pasekmės yra tiek nebūdingos ir tolimos estetinei esmei, kad sunku suprasti, kaip jos padeda gilintis į stilių. Guyau, žinoma, neišspaudė iš savo genialaus siekimo „geriausių sulčių". Trumpas gyvenimas ir tragiškas skubėjimas mirties link neleido jam sutramdyti savo spontaniškumo ir sutelkti dėmesį į esmingiausius ir slapčiausius dalykus, nuošaly paliekant paviršutinius ir trivialius. Galima būtų pasakyti, kad iš jo knygos „Menas sociologiniu požiūriu" tėra išlikęs tik pavadinimas, o pati knyga dar turi būti parašyta.

Meno sociologijos vaisingumas netikėtai man atsiskleidė prieš keletą metų, kai turėjau parašyti apie naują muzikos epochą, pradėtą Debussy[1].

Norėjau kuo tiksliau aprašyti skirtumą tarp naujosios ir tradicinės muzikos. Tai buvo grynai estetinė problema, tačiau supratau, kad trumpiausias kelias jai išspręsti yra sociologinis reiškinys: naujosios muzikos nepopuliarumas.

* Tegu ponia Berta ir seras Martinas netiki (*it.*).
Čia: Berta ir Martinas – pirmi sutikti prašaliečiai.

[1] Žr. esė „Muzikalija".

Dabar norėčiau kalbėti apibendrintai apie visas meno sritis, kurios Europoje dar yra vertinamos, t. y. naująją muziką, tapybą, poeziją ir teatrą. Tiesą sakant, nuostabi ir paslaptinga atrodo ta kompaktiška vienovė, kurią kiekviena istorinė epocha išlaiko visose savo išraiškose. Skirtinguose menuose pulsuoja identiškas įkvėpimas, vieningas biologinis stilius. Net to ir nežinodami, jaunieji muzikai siekia garsais sukurti tas pačias estetines vertybes kaip ir jų amžininkai tapytojai, poetai ar dramaturgai. Šis meninio jutimiškumo identiškumas sukelia, be abejo, tą pačią sociologinę pasekmę. Taigi naujosios muzikos nepopuliarumas sutampa su kitų mūzų nepopuliarumu. Visas jaunasis menas yra nepopuliarus, ir ne atsitiktinai, o dėl savito likimo.

Kiekvienas naujas stilius išgyvena tam tikrą karantininį laikotarpį, ir čia tinkamas pavyzdys yra *Hernani* ir kitos kovos, įsižiebusios romantizmo epochos pradžioje. Tačiau naujojo meno nepopuliarumas yra visiškai kitokio pobūdžio. Reikia skirti tai, kas nėra populiaru, ir tai, kas yra nepopuliaru. Kiekvienas naujai užgimęs stilius ne iš karto patraukia dėmesį; jis nėra populiarus, bet nėra ir nepopuliarus. Minėtas romantizmo įsiveržimo pavyzdys kaip sociologinis fenomenas yra priešingas dabartiniam menui. Romantizmas labai greitai pavergė „liaudį", kuriai ankstesnis klasikinis menas niekada nebuvo artimas. Vienintelis romantizmo priešas, su kuriuo reikėjo kovoti, buvo rinktinių žmonių mažuma, užsilikusi archajiškose „senojo režimo" poetikos formose. Išradus tipografiją, romantiniai kūriniai buvo pirmieji, leidžiami milžiniškais tiražais. Romantizmas buvo liaudiškas stilius. Demokratijos pirmgimis buvo masių lepūnėlis.

Tačiau naujojo meno masės nepripažįsta, ir taip bus visada. Jis yra nepopuliarus iš esmės; dar daugiau – jis yra antiliaudiškas. Kiekvienas jo sukurtas darbas automatiškai sukelia publikai įdomų sociologinį efektą. Ji pasidalija į dvi grupes: prielankiųjų mažumą ir priešiškųjų daugumą. (Palikime nuošaly dviprasmišką *snobų* fauną.)

Taip meno kūrinys veikia lyg socialinė jėga, sukurianti dvi antagonistines grupes ir išskirianti beformėje minioje dvi skirtingas žmonių kastas.

Koks gi yra šių kastų skiriamasis principas? Kiekvienas meno kūrinys gali būti vertinamas prieštaringai: vieniems jis gali patikti, kitiems – ne; vieniems jis patiks daugiau, kitiems – mažiau. Toks nuomonių pasiskirstymas nėra organiško pobūdžio, jis nepagrįstas kokiu nors principu. Individuali mūsų prigimtis aklai priskiria mus vienai ar kitai grupei. Naujajame mene nuomonių išsiskirstymas turi gilesnes priežastis nei individualaus skonio įvairumas. Tai nereiškia, kad daugumai jaunasis menas *nepatinka*, o mažumai patinka. Tiesa yra ta, kad dauguma, masės to meno *nesupranta*. Senieji klasikos gerbėjai, dalyvavę *Hernani* pristatyme, puikiai suprato Victoro Hugo dramą ir būtent dėl to ji jiems nepatiko. Likdami ištikimi tam tikram estetiniam jutimiškumui, jie atmetė naujas menines vertybes, kurias propagavo romantizmas.

Taigi, man regis, charakteringas naujojo meno bruožas „sociologiniu aspektu" yra dviejų žmonių klasių susidarymas: suprantančiųjų naująjį meną ir jo nesuprantančiųjų. Pirmoji grupė turi tam tikrą suvokimo organą, kuris neduotas antrajai. Dėl to naujasis menas nėra skirtas visiems kaip, pavyzdžiui, romantizmas; jis yra skirtas rinktinei apdovanotųjų mažumai. Iš to kyla masių nepasitenkinimas. Kai žmogui nepatinka meno kūrinys, bet jis supranta jį, žmogus jaučiasi viršesnis už jį ir nepasitenkinimas nekyla. Tačiau kai darbas nepatinka dėl to, kad jis nėra suprantamas, žmogus jaučiasi įžeistas, pažemintas ir stengiasi tai kompensuoti nepasitenkinimu ir piktumu. Vos tik užgimęs jaunasis menas priverčia eilinį buržua jaustis tokiu, koks jis yra iš tikrųjų: meno vertybių nesugebančia suvokti būtybe, akla ir kurčia grynam grožiui. Bet tai, suprantama, negali likti nebaudžiama po šimto metų visuotinio masių viešpatavimo ir „liaudies" apoteozės. Įpratusios visur dominuoti, masės mano, kad nau-

jasis menas pažeidžia „žmogaus teises", nes jis yra privilegijuotas ir skirtas proto bei jausmų aristokratijai. Masės priešinasi visoms naujojo meno mūzoms.

Pusantro šimto metų „liaudis", masės pretendavo atstovauti visuomenei. Stravinskio muzika ar Pirandello drama privertė ją jaustis tokia, kokia ji yra iš tiesų – „paprasčiausia liaudimi", socialinės struktūros dalimi, inertiška istorinio proceso medžiaga, antrarūšiu dvasinio pasaulio faktoriumi. Kita vertus, naujasis menas padeda „geriausiems" atpažinti ir susipažinti vieniems su kitais pilkoje minioje ir suvokti savo misiją kaip nuolatinę kovą prieš daugumą.

Jau netoli tas metas, kai visuomenė, pradedant politika ir baigiant menu, vėl susiskirstys į du sluoksnius, arba rangus: rinktinių ir eilinių žmonių. Visos Europos negandos praskaidrės ir išnyks dėl šio naujo ir išganingo pasidalijimo. Nediferencijuota, chaotiška ir beformė vienovė, gyvavusi daugiau nei pusantro šimto metų be anatominės architektūros bei griežtos disciplinos, nebegali daugiau egzistuoti. Šiandieniame mūsų gyvenime pulsuoja gili ir piktinanti netiesa: tariama žmonių lygybė. Kiekvienas žingsnis mums yra skausmingas, nes tikėdami tuo nuolat susiduriame su akivaizdžiai priešingais dalykais.

Jei toks klausimas kyla politikos sferoje, aistros užverda tokia jėga, kad atsakymo ieškojimą geriau atidėti vėlesniam laikui. Laimei, istorinės dvasios vieningumas, kurį minėjau anksčiau, leidžia išskirti šiuolaikiniame mūsų epochos mene tuos pačius moralinės reformos simptomus ir ženklus, kuriuos politikoje slepia žemos aistros.

Evangelistas sakė: *Nolite fieri sicut equus et mulus quibus non est intellectus.* – Nebūkite arkliai ir mulai, kurie nepasižymi protu. Bet masės priešinasi ir nesupranta. Mes pabandykime padaryti priešingai. Išskirkime esminį naujojo meno principą, ir tada pamatysime, kodėl jis yra nepopuliarus.

Meniškas menas

Naujasis menas nėra suprantamas visiems dėl to, kad jo priemonės nėra bendros visiems žmonėms. Jis skirtas ne apskritai visiems, bet vienai klasei žmonių, kurie galbūt nėra vertesni už kitus, tačiau akivaizdžiai yra kitokie.

Visų pirma reikia patikslinti vieną dalyką. Ką dauguma žmonių laiko estetiniu pasitenkinimu? Kas vyksta jų viduje, kai meno kūrinys, tarkim, kokia nors drama, jiems „patinka"? Atsakymas abejonių nekelia: drama jiems patinka tada, kai joje sudomina žmonių likimai. Personažų meilė, neapykanta, skausmas ar laimė jaudina jų širdis: jie suvokia tuos jausmus, lyg jie būti tikri. Ir „geru" vadina tokį darbą, kuris sukuria pakankamą iliuziją, kad vaizduotės personažai prilygtų gyviems asmenims. Lyrikoje jie ieško meilės ir skausmo, kurį išgyvena poetas kaip žmogus. Tapyboje juos domina tik tokie paveikslai, kuriuose vaizduojami vyrai ir moterys, su kuriais būtų įdomu gyventi. Peizažas jiems „dailus" tada, kai vaizduojamos gamtos patrauklumas ar patetiškumas atrodo vertas dėmesio ekskursijoje.

Visa tai reiškia, kad daugumai žmonių estetinis malonumas yra to paties lygmens kaip ir kasdienio gyvenimo dvasinė nuostata. Skiriasi tik antrareikšmės ypatybės: estetinis pasitenkinimas yra ne toks utilitarinis, jis koncentruotesnis ir neturi skausmingų pasekmių. Tačiau apskritai meno objektas prilygsta kasdienės egzistencijos objektui: tai žmogiškos būtybės ir jų aistros. Ir menu vadinamas junginys priemonių, kurios leidžia žiūrovui kontaktuoti su jį dominančiais žmogiškais dalykais. Taip grynai meninės, irealios ir išgalvotos formos toleruojamos tik tiek, kiek netrukdo suvokti žmogiškų formų ir peripetijų. Tačiau jei tik grynai estetiniai elementai pradeda dominuoti ir užgožia Chuano bei Marijos istoriją, publika pasimeta ir nežino, kaip elgtis su scenarijumi, knyga ar paveikslu. Tai normalu: dauguma publikos palaiko su daiktais tik praktinį santykį, įžiebiantį aistras ir kviečiantį sentimentaliai jose dalyvauti. Kūrinys, kuris nekviečia tokiai intervencijai, dėmesio nesulaukia.

Turime aiškiai suvokti tokį dalyką: meno kūrinyje reprezentuojamų žmogiškų kančių ir džiaugsmų išgyvenimas neturi nieko bendro su tikruoju estetiniu malonumu. Dar daugiau: šis žmogiškų meno kūrinio elementų „medžiojimas" yra iš esmės nesulyginamas su tikru estetiniu pasitenkinimu.

Tai yra elementari optikos problema. Kad matytume kokį nors objektą, turime pritaikyti savo regėjimo aparatą. Jei prisitaikysime netinkamai, objekto nematysime arba matysime jį blogai. Įsivaizduokime, kad dabar žiūrime pro langą į sodą. Mūsų žvilgsnis kerta skaidrų lango stiklą ir už jo neužkliuvęs įsminga į gėles bei lapiją. Kadangi žiūrėjimo tikslas yra sodas, o ne stiklas, mūsų žvilgsnis stiklo nepastebi ir kerta jį be sustojimo. Ir kuo stiklas švaresnis, tuo mažiau jį pastebime. Tačiau pridėję pastangų galime nukreipti žvilgsnį nuo sodo į stiklą. Tada sodas dingsta iš mūsų akių ir vietoj jo matome įvairiaspalves dėmes, tarytum prilipusias prie stiklo. Taigi matyti sodą ir matyti lango stiklą yra dvi nesulyginamos operacijos: jos naikina viena kitą ir joms reikia skirtingo regėjimo pritaikymo.

Taip pat ir žmogus, jeigu jis meno kūrinyje susijaudinęs seka Chuano ir Marijos bei Tristano ir Izoldos likimą ir atitinkamai pritaiko savo dvasinį suvokimą, jis tikrojo meno kūrinio nemato. Tristano nesėkmės sujaudina tada, kai jos suvokiamos kaip tikroviškos. Tačiau meninis objektas yra meninis tik dėl to, kad jis nėra realus. Kontempliuojant Tiziano tapytą raito Karolio V portretą, būtina atsiriboti nuo autentiško ir gyvo Karolio V ir žiūrėti į jį tik kaip į portretą, nerealų įvaizdį, fikciją. Portretuojamasis ir jo portretas yra du visiškai skirtingi objektai: mus gali dominti vienas arba kitas. Pirmuoju atveju mes „gyvename" su Karoliu V, antruoju – „kontempliuojame" meno kūrinį.

Tačiau dauguma žmonių nėra pajėgūs sutelkti dėmesio į stiklą arba meno kūrinio skaidrumą: vietoj to jie žvelgia pro stiklą ir aistringai gėrisi kūrinyje pavaizduota tikrove. Pasiūlius atsisakyti šio grobio ir nukreipti dėmesį į patį meno kūrinį, jie sakys, kad nieko nemato, nes iš tiesų jiems prieš

akis iškyla nebe žmogiška medžiaga, o grynos ir skaidrios meninės vertybės.

XIX amžiaus menininkai elgėsi nesąžiningai. Jie sumažino estetinius elementus iki minimumo ir kūrybą pavertė žmogiškos tikrovės fikcija. Šia prasme būtina pasakyti, kad beveik visas praeito šimtmečio menas buvo realistinis. Realistai buvo Beethovenas ir Wagneris. Chateaubriand'as toks pat realistas kaip ir Zola. Žiūrint iš šiandienos aukštumų, romantizmas ir natūralizmas suartėja ir atranda bendras realistines šaknis.

Tokios rūšies darbai tik iš dalies yra meno kūriniai, meno objektai. Juos kontempliuojant nereikia prisitaikyti prie virtualumo ir skaidrumo, kurie sudaro meninį jutimiškumą. Čia pakanka žmogiško jutimiškumo ir sugebėjimo atsiliepti į artimojo skausmą ir džiaugsmą. Tampa aišku, kodėl XIX a. menas buvo toks populiarus: jis buvo ne menas, o gyvenimo ekstraktas. Prisiminkite, kad kiekvienoje epochoje, kurioje egzistavo dviejų rūšių menas: mažumos ir daugumos[2], pastarasis visada buvo realistinis.

Dabar nediskutuosime, ar įmanomas grynasis menas. Galbūt ir ne, bet šio neiginio argumentai yra gana painūs ir sudėtingi. Geriau palikime šį klausimą ramybėje, tuo labiau kad jis nėra esminis mūsų temai. Tačiau jei grynasis menas ir neįmanomas, abejonių nekelia meno gryninimo tendencija. Ši tendencija veda prie žmogiškų, perdėm žmogiškų elementų, dominavusių romantiniame ir natūralistiniame mene, eliminavimo. Ir šio proceso pabaigoje bus pasiektas taškas, kai žmogiškas turinys sunyks tiek, kad taps beveik nepastebimas. Tokius objektus sugebės suvokti tik ypatingu meniniu jutimiškumu apdovanoti žmonės. Tai bus menas menininkams, o ne masėms, išrinktiesiems, o ne liaudžiai.

Štai kodėl naujasis menas padalija publiką į dvi individų klases: į tuos, kurie jį supranta, ir tuos, kurie jo nesupranta,

[2] Pavyzdžiui, binarinėje viduramžių visuomenėje egzistavo „konvencionalusis", „idealusis", meniškasis kilmingųjų menas ir realistinis bei satyriškas liaudies menas.

t. y. menininkus ir nemenininkus. Naujasis menas yra meniškas menas.

Nenoriu liaupsinti šios naujos meno pakraipos ir tuo labiau – juodinti praeito šimtmečio meno. Apsiriboju išskirdamas juos kaip zoologas, apibūdinantis du skirtingus gyvūnus. Naujasis menas yra universalus reiškinys. Štai jau dvidešimt metų dviejų paskutiniųjų kartų guviausia jaunuomenė iš Paryžiaus, Berlyno, Londono, Niujorko, Romos ir Madrido netikėtai susidūrė su akivaizdžiu faktu, kad tradicinis menas jos nebedomina, dar daugiau: jis atstumia. Su šiais jaunuoliais galima buvo pasielgti dvejopai: juos sušaudyti arba pasistengti suprasti. Aš ryžtingai pasirinkau antrąjį kelią. Neilgai trukus supratau, kad jiems gimsta naujas meno suvokimas, visiškai aiškus, dėsningas ir racionalus. Ir toks jų jutimiškumas – tai ne kaprizas, o neišvengiamas ir prasmingas ankstesnės meno evoliucijos rezultatas. Vaikišku, užgaidingu ir todėl nevaisingu kaprizu laikiau siekimą priešintis naujajam stiliui ir pasilikti archajiškų, išsekusių ir išbaigtų formų nelaisvėje. Mene kaip ir moralėje pareiga nepriklauso nuo mūsų valios: reikia priimti veiklos imperatyvą, kurį diktuoja epocha. Klusnumas laiko reikalavimams yra vienintelė individo galimybė, kurią jis turi. Žinoma, gal jis nieko nepasieks, bet neabejotina nesėkmė lydės tą, kuris trokš sukurti dar vieną vagnerišką operą ar natūralistinį romaną.

Kartojimasis mene yra bevertis. Kiekvienas stilius, pasirodantis istorijoje, gali pateikti tam tikrą skirtingų vieno žanro formų skaičių. Tačiau ateina diena, ir ši stebuklingoji akmens kasykla išsenka. Tai atsitiko, pavyzdžiui, romantiniam – natūralistiniam romanui ir teatrui. Klaidinga ir naivu galvoti, kad šių žanrų nevaisingumą lėmė talentingų kūrėjų trūkumas. Iš tikrųjų atsitiko štai kas: visos įmanomos kūrinių kombinacijos išsibaigė. Todėl reikia džiaugtis, kad kartu su šiuo išsekimu į dienos šviesą iškilo naujasis jutimiškumas, galintis atverti naujus nelytėtus klodus.

Analizuojant naująjį stilių, jame išryškėja tokios tarpusavyje susijusios tendencijos kaip: 1) meno dehumanizavimas, 2) gyvų formų atsisakymas, 3) meno kūrinys yra tik meno kūrinys, 4) menas suvokiamas kaip žaidimas, ir niekas daugiau, 5) ironijos įsigalėjimas, 6) veidmainystės arba kruopštaus vaizdavimo vengimas ir galiausiai, jaunųjų manymu, 7) menas neturi jokios transcendencijos.

Trumpai aptarsime kiekvieną iš šių naujojo meno bruožų.

Šiek tiek fenomenologijos

Žymus žmogus guli mirties patale. Šalia stovi jo žmona. Gydytojas skaičiuoja mirštančiojo pulsą. Kambario gilumoje matome dar du žmones – žurnalistą, kuris dalyvauja šioje scenoje profesiniais sumetimais, ir tapytoją, atsitiktinai atsidūrusį šioje vietoje. Žmona, gydytojas, žurnalistas ir tapytojas stebi tą patį įvykį. Tačiau į šį įvykį – žmogaus agoniją – kiekvienas reaguoja savaip. Jų santykis yra toks skirtingas, kad vargu ar turi ką nors bendra. Skirtumas tarp skausmo prislėgtos moters ir tapytojo, abejingai stebinčio šią sceną, yra toks didelis, kad teisingiau būtų manyti, jog žmona ir dailininkas stebi du visiškai skirtingus įvykius.

Ta pati realybė, stebima skirtingu požiūriu, suskyla į keletą prieštaringų realybių. Ir tada mums kyla klausimas: kuri iš jų yra tikroji, autentiška? Visi atsakymai į šį klausimą būtų subjektyvūs. Mūsų teikiama pirmenybė vienam ar kitam iš atsakymų prilygtų užgaidai. Visos šios realybės yra lygiavertės, nes kiekviena iš jų yra autentiška, turint galvoje atitinkamą požiūrį. Viena, ką mes galime padaryti, tai klasifikuoti šiuos požiūrius ir išrinkti iš jų normalesnius ar labiau spontaniškus. Žinoma, prie absoliučios išvados čia neprieisime, bet praktinė ir normatyvinė išvada įmanoma.

Keturių asmenų, stebinčių mirties sceną, požiūrius galime suskirstyti, palygindami kiekvieno jų dvasinę distanciją nuo šio bendro vyksmo – agonijos. Mirštančiojo žmonai šis

atstumas yra toks minimalus, kad beveik neegzistuoja. Skaudus įvykis taip drasko jai širdį, sielos skausmas toks didelis, kad jis beveik su ja susilieja arba, kitaip tariant, žmona dalyvauja scenoje betarpiškai, yra jos dalis. Kad matytume objektą ir galėtume jį mąstyti, turime jį nuo savęs atskirti, neleisti tapti gyva savo esybės dalimi. Mirštančiojo žmona, priešingai, scenos nestebi, ji gyvena joje; jos nekontempliuoja, o išgyvena ją.

Gydytojas yra jau toliau. Jam tai – profesinis atvejis. Jis nedalyvauja šiame įvykyje su aklu ir beribiu liūdesiu, kuris užtvindęs vargšės moters sielą. Tačiau jo pareiga verčia jį atsakingai dalyvauti tame, kas vyksta, – tai būtina dėl jo profesinio prestižo. Nors jo dalyvavimas ne toks visa apimantis ir intymus kaip žmonos, jis taip pat yra scenos dalis, skatinama ne širdies balso, bet profesinės atsakomybės. Jis taip pat išgyvena šį liūdną įvykį, bet jo emocijos kyla ne iš kardialinio centro, o iš profesinės periferijos.

Įsigilinę į reporterio požiūrį, pastebime, kad jo atstumas nuo šios skausmingos tikrovės yra žymiai didesnis. Ši distancija tokia didelė, kad bet koks jausminis ryšys su įvykiu yra dingęs. Žurnalistas, kaip ir gydytojas, dalyvauja čia ne vedamas spontaniško, žmogiško impulso, bet skatinamas profesinių sumetimų. Tačiau gydytojo profesija įpareigoja jį aktyviai dalyvauti įvykyje, o korespondentui, priešingai, nebūtina dalyvauti, pakanka tik stebėti. Jam šis įvykis tėra paprasčiausias reginys, spektaklis, kurį jis turės perpasakoti laikraščio puslapiuose. Jis nedalyvauja emociškai tame, kas vyksta, dvasiškai jis yra nuošaly įvykio; neišgyvena to įvykio, tik atidžiai jį stebi. Tačiau jis stebi rūpindamasis, kaip visa tai reikės pateikti skaitytojams. Jam svarbiausia sudominti juos, sujaudinti ir, jei būtų įmanoma, pasiekti, kad visi prenumeratoriai brauktų ašaras tarsi laikinai pasijutę mirštančiojo artimaisiais. Dar mokyklos laikais jis išmoko Horacijaus patarimą: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi**.

* Jei nori, kad pravirkčiau, pats turi visų pirma mokėti sielvartauti (*lot.*).

Sekdamas Horacijaus žodžiais, žurnalistas nori dirbtinai sužadinti emocijas, kurios pagyvintų jo rašinį. Tad „neišgyvendamas" tos scenos, jis „apsimeta" ją išgyvenąs.

Pagaliau tapytojas, abejingai stebintis mirties sceną, paprasčiausiai užsiima *coulisser**. Jo visiškai nejaudina tai, kas vyksta greta, emociškai jis, kaip sakoma, yra už šimto mylių. Jo pozicija grynai kontempliatyvi ir tai tik iš dalies: skausmingos įvykio prasmės jis nesuvokia. Jį domina tik išorė – šviesa ir šešėliai, spalvinės ypatybės. Tapytojas išlaiko maksimalų atstumą ir minimalų jutiminį dalyvavimą.

Ši gremėzdiška analizė pasiteisintų, jei galėtume aiškiai kalbėti apie dvasinių nuotolių skalę tarp realybės ir mūsų pačių. Šioje skalėje artumo laipsnis atitiktų emocinio dalyvavimo laipsnį; atsitolinimo laipsnis, priešingai, reikštų laipsnį išsivadavimo iš realaus įvykio, paverčiant jį gryna kontempliavimo tema. Atsidūrę viename kraštutinume, sutiktume „gyvą" realybę – žmones, daiktus, situacijas; kitame – „kontempliatyvios" tikrovės aspektą.

Čia turime padaryti esminę estetikai pastabą, be kurios būtų sunku gilintis tiek į senojo, tiek į naujojo meno fiziologiją. Tarp įvairių požiūrių į tikrovę egzistuoja vienas, iš kurio kyla visi kiti ir kuris juos sąlygoja. Tai yra „gyvoji", tikroji realybė. Jei nebūtų žmonos, kuri visa siela įsijaučia į mirties situaciją, ar gydytojo, besirūpinančio mirštančiuoju, skaitytojas nesuprastų įvykį aprašančio žurnalisto patetinių gestų, ir paveikslas, kuriame menininkas vaizduotų lovoje gulintį žmogų, apsuptą skausmingų figūrų, mums būtų nesuvokiamas. Tą patį galime pasakyti apie bet kurį objektą, žmogų ar daiktą. Pirminė obuolio forma yra ta, kurią jis turi prieš pradedant jį valgyti. Visose kitose formose, kurias jis įgauna, pavyzdžiui, XIV a. barokiniame ornamente, Cézanne'o natiurmorte ar elementarioje merginos skruosto metaforoje, yra daugmaž išlaikomas originalus jo aspektas. Paveikslas ir eilėraštis, kuriame neliktų nė vienos gyvos formos,

* Akių ganymu (*pranc.*).

mums būtų nesuprantamas ir nieko nereikštų, kaip ir kalba, kurioje visi žodžiai būtų praradę įprastinę savo reikšmę.

Tuo norima pasakyti, kad realybių skalėje „gyvoji" realybė turi neabejotiną pirmenybę, verčiančią laikyti ją realybe *par excellence*. Užuot sakę „gyvoji" realybė, galime sakyti „humaniškoji" realybė. Tapytojas, abejingai stebintis mirties sceną, atrodo „nehumaniškas". Humaniškas yra toks požiūris, kuris leidžia „išgyventi" ir įsijausti į įvairias situacijas, žmones ir daiktus. Ir visi realūs dalykai – moteris, peizažas, įvykis – yra „humaniški" tada, kai apima realaus gyvenimo aspektą.

Štai pavyzdys, kurio reikšmę skaitytojas supras vėliau: mūsų idėjos taip pat priklauso minėtam skirtingų realybių pasauliui. Jas pritaikome „humaniškai", kai galvojame apie daiktus, pavyzdžiui, galvodami apie Napoleoną, paprastai įsivaizduojame taip vadintą didį žmogų. Psichologas, atvirkščiai, laikydamasis nebūdingo „antihumaniško" požiūrio, nefiksuoja Napoleono kaip žmogaus, o analizuoja savyje Napoleono kaip tokio idėją. Tokia perspektyva yra priešinga tai, kurią taikome kasdieniame gyvenime. Idėja pati tampa mūsų mąstymo objektu ir tikslu, užuot tarnavusi instrumentu mąstant objektą. Vėliau pamatysime, kaip naujasis menas išnaudoja šią antihumanišką inversiją.

Meno dehumanizavimo pradžia

Svaiginamai greitai jaunasis menas suskilo į daugelį skirtingų krypčių ir bandymų. Nėra nieko lengvesnio, kaip nurodyti skirtumus tarp vienų ir kitų krypčių. Tačiau šis skirtumų ir savitumų akcentavimas bus bergždžias, jei prieš tai neapibrėšime bendro pagrindo, kuris įvairiai, o kartais prieštaringai jose visose reiškiasi. Jau senelis Aristotelis mokė, kad skirtingi daiktai skiriasi tuo, kuo yra panašūs, taip sakant, bendru pobūdžiu. Kadangi visi kūnai turi spalvą, pastebime, kad jų spalvos skiriasi. Taip ir žanro rūšis suprantame tada, kai jos skirtingomis formomis modeliuoja bendrą medžiagą.

Atskiros naujojo meno rūšys ir ypač atskiri kūriniai manęs beveik nedomina, išskyrus kelias išimtis. Tačiau manasis naujojo meno kūrinių vertinimas taip pat neturėtų nieko dominti. Rašytojai, redukuojantys savo įkvėpimą iki simpatijų ir antipatijų reiškimo meno kūriniams, neturėtų rašyti. Jie netinka tokiam sunkiam užsiėmimui. Kartą *Clarínas** taip atsiliepė apie nevykusius dramaturgus: „Būtų geriau, jeigu jie savo jėgas skirtų kitokiai veiklai, pavyzdžiui, sukurtų šeimą. Jau ją turi? Tegu sukuria kitą".

Svarbiausia yra tai, kad pasaulyje jau akivaizdžiai egzistuoja naujas estetinis jutimiškumas[3]. Šis jutimiškumas yra lyg bendras ir esminis gausybės krypčių ir atskirų jų kūrinių pagrindas. Tai ir būtų įdomu apibrėžti.

Ieškodamas bendriausio ir būdingiausio naujos kūrybos apibrėžimo, sustoju prie meno dehumanizavimo tendencijos. Ankstesnis skyrius patikslina šį terminą.

Gretinant naujojo meno ir 1860-ųjų kūrinius, paprasčiausia palyginti vaizduojamus juose dalykus – žmogų, namą, kalną. Neilgai trukus pastebime, kad 1860-ųjų menininkas siekė sukurti tokią pačią objektų atmosferą ir aspektą, koks egzistavo ir „gyvojoje" arba humaniškoje tikrovėje. Kartais jis siūlė ir sudėtingesnių estetinių problemų, bet svarbiausia jam buvo atkartoti tikrovės objektus. Žmogų, namą ar kalną mes pažįstame iš karto, nes jie yra lyg seni kasdieniai draugai. Naujajame paveiksle, priešingai, atpažinti objektus nėra taip lengva. Todėl žiūrovas galvoja, kad tapytojui nepavyko atkartoti realybės. Tačiau 1860-ųjų paveikslas taip pat gali būti „blogai nutapytas", jei vaizduojami objektai neatitinka tikrovės, jei yra didelių nukrypimų. Tradicinio menininko daromos „humaniško" objekto klaidos yra atlikimo klaidos, jos sukuria servantesišką situaciją, kurioje Orbane-

* Clarínas – ispanų literatūros kritiko Leopoldo Alaso (1852–1901) pseudonimas.

[3] Šis naujas jutimiškumas būdingas ne tik kūrėjams, bet ir publikai. Sakydamas, kad naujasis menas yra menininkų menas, minty turėjau ne tik kūrėjus, bet ir tuos, kurie geba suvokti grynai menines vertes.

ja turi paaiškinti publikai: „Tai yra gaidys". Naujajame kūrinyje atsitinka visiškai priešingai: tapytojas ne klysta nukrypdamas nuo „natūralaus" (natūralus – humaniškas) objekto vaizdavimo, bet nurodo kitą kelią jo link.

Galima pastebėti, kad tapytojas ne tik vengia realybės, bet ir priešinasi jai. Jis ryžtingai ją deformuoja, laužo žmogišką jos charakterį, kitaip tariant, ją dehumanizuoja. Tarp daiktų, vaizduojamų tradiciniame paveiksle, tarsi galėtume gyventi. Juk Džokondą įsimylėjo daugelis anglų. Tarp naujojo paveikslo daiktų „sugyvenimas" būtų neįmanomas: sunaikinęs gyvą jų tikrovę, tapytojas sudegina visus tiltus ir laivus, galinčius grąžinti mus į įprastinį pasaulį. Jis palieka mus vienus nepažįstamoje erdvėje ir priverčia bendrauti su objektais, su kuriais „humaniškai" bendrauti neįmanoma. Todėl turime improvizuoti naują, visiškai skirtingą bendravimo formą; turime sukurti naujas elgesio normas, tinkančias šioms originalioms figūroms. Šis naujas, sukurtas gyvenimas naikina spontaniškąjį ir reiškia meninį suvokimą bei estetinį pasitenkinimą. Čia netrūksta nei jausmų, nei aistrų, tačiau šios aistros ir jausmai priklauso skirtingai psichinei florai nei ta, kuri dengia mūsų pirminio ir žmogiško gyvenimo peizažą. Tai – antrinės emocijos, kurias vidiniam mūsų menininkui kelia šie ultraobjektai[4]. Tai grynai estetiniai jausmai.

Kas nors galėtų pasakyti, kad tokiam rezultatui pasiekti pakanka visiškai atmesti žmogiškąsias formas – žmogų, namą, kalną – ir sukurti išties originalius vaizdinius. Tačiau tai, visų pirma, yra neįmanoma[5]. Net abstrakčiausioje ornamentinėje linijoje virpa slapta „natūralių" formų reminiscencija. Antra vertus, ir tai svarbiausia, naujasis menas yra antihumaniškas ne dėl to, kad neapima žmogiškų dalykų, o dėl to, kad jo esmė – jų dehumanizavimo operacija. Šiame

[4] Manau, kad „ultraizmas" yra vienas tinkamiausių naujojo jutimiškumo apibūdinimų.

[5] Picasso keletą kartų bandė tai padaryti, bet visiškai nesėkmingai.

bėgime nuo žmogiškų formų svarbiausia yra ne *ad quem**, bet *a quo***, žmogiškas aspektas, kuris naikinamas. Negalima sakyti, kad tapytojas atsisako tapyti žmogų, namą ar kalną, jis tik siekia, kad jo žmogus būtų kuo mažiau panašus į žmogų, namo atvaizdas liudytų namo metamorfozę, kalnas virstų piramide, kuri lyg gyvatė išnyra iš savo odos. Estetinį malonumą menininkui teikia triumfas prieš žmogiškas formas, jis kiekvieną kartą konkretizuoja pergalę ir mėgaujasi priveikta auka.

Paprasti žmonės galvoja, kad pabėgti nuo tikrovės yra lengva, nors iš tiesų tai užvis sunkiausia. Nesunku pasakyti ar nutapyti tai, kas būtų visiškai beprasmiška ir nesuprantama: užtektų be ryšio sudėlioti žodžius[6] arba bet kaip išvedžioti linijas. Tačiau tam, kad darbas nebūtų „natūrali" kopija, bet vis dėlto turėtų prasmę, reikia ypatingų sugebėjimų.

Tikrovė nuolat „persekioja" menininką ir trukdo jam pabėgti. Kokio lankstumo reikia šiam genialiam bėgimui! Menininkas lyg „atvirkštinis" Ulisas nori išsivaduoti iš kasdienio Penelopės glėbio ir per pavojingus rifus nuplaukti pas kerinčią Kirkę. Ir kai jam nors trumpam pavyksta išsivaduoti iš persekiojimo, nereikia smerkti jo už tą išdidų šv. Jurgio, pamynusio po kojomis slibiną, gestą!

Kvietimas suprasti

Paskutiniojo šimtmečio menas visada turėjo gyvosios realybės branduolį, kuris buvo laikomas estetiškumo pagrindu. Menas apsiribojo šio žmogiško branduolio šlifavimu, suteikiančiu jam žvilgesį, švytėjimą, puošnumą ir spindesį. Daugumai žmonių tokia meno kūrinio struktūra atrodė

* Į ką (*lot.*)

** Nuo ko (*lot.*).

[6] Kaip tik taip pokštavo dadaistai. Nesunku pastebėti (žr. ankstesnę pastabą), kaip įvairūs naujojo meno išsišokimai ir nepavykę bandymai nukrypo nuo esminio principo, kuris *ex abundantia* nurodo vieningą ir prasmingą stilių.

natūrali ir vienintelė galima. Menas jiems – gyvenimo atspindys, individualaus požiūrio gamta, žmogiškų temų reprezentavimas ir t. t. Tačiau jaunieji menininkai su ne mažiau tvirtu įsitikinimu teigia visiškai priešingą dalyką. Kodėl senieji šiandien visada turi būti teisūs, jei rytdiena visada yra jaunųjų pusėje? Bet neverta piktintis ar šaukti. *Dove si grida ne é vera scienza**, – sakė Leonardo da Vinci. *Neque lugere neque indignari, sed intelligere***, – patarė Spinoza. Labiausiai įsišakniję, abejonių nekeliantys įsitikinimai yra labiausiai įtartini. Jie nurodo mūsų limitus, ribas, kalėjimo sienas. Nieko nevertas gyvenimas, jei jame nepulsuoja gyvybingas troškimas praplėsti savo ribas. Juk gyvename tiek, kiek trokštame gyventi daugiau. Užsispyręs noras išlikti kasdieniame horizonte liudija gyvenimiškų jėgų silpnumą ir išsekimą. Mūsų horizontas yra biologinė linija, gyvas mūsų esybės organas. Kol džiaugiamės gyvenimo pilnatve, horizontas sulig kiekvienu įkvėpimu juda, plečiasi ir banguoja. Ir atvirkščiai, kai horizontas sustingsta ir surambėja, tai reiškia, kad žengiame į senatvę.

Ne visai teisūs yra akademikai, manantys, kad meno kūrinys privalo turėti žmogišką branduolį, kurį mūzos galėtų šukuoti ir glostyti. Tai reikštų paversti meną kosmetika. Kaip minėjau anksčiau, gyvosios realybės ir meninės formos suvokimas yra iš principo nesulyginami dalykai, kuriems būtinas skirtingas mūsų suvokimo aparato pritaikymas. Menas, siūlantis mums dvejopą žvilgsnį, tampa žvairas. Ypač žvairavo XIX amžiaus menas; todėl jo kūriniai yra didžiausia anomalija skonio istorijoje. Visos didžiosios meno epochos vengė, kad žmogiškumas būtų meno kūrinio svorio centras. O šis išskirtinio realizmo imperatyvas, valdęs praeito šimtmečio meninį jutimiškumą, yra pavyzdžio neturintis išsigimimo atvejis estetikos evoliucijoje. Todėl naujasis įkvėpimas, pasirodydamas gana ekstravagantiškoje šviesoje, siekia grįžti į tikrąjį meno kelią. Šis kelias vadinasi „stiliaus

* Ten, kur šaukiama, nėra tikro mokslo (*it.*).
** Ne verkti, ne piktintis, bet suprasti (*lot.*).

valia". Stilizacija reiškia realybės deformavimą arba derealizavimą. Stilizacija implikuoja dehumanizavimą. Ir atvirkščiai, vienintelė dehumanizavimo priemonė yra stilizacija. Realizmas, priešingai, skatindamas menininką klusniai sekti tikroviškomis daiktų formomis, neleidžia jam turėti stiliaus. Štai kodėl Zurbaráno gerbėjas, nežinodamas, ką sakyti, sako, kad jo paveikslai turi „charakterį"; lygiai taip pat charakterį, bet ne stilių turi Lucas ar Sorolla*, Dickensas ar Galdosas.

O štai XVIII amžius, turėdamas menką charakterį, yra stilingas su kaupu.

Meno dehumanizavimo tąsa

Naujoji karta paskelbė „tabu" humaniškumui mene. Humaniškumas, mūsų įprastą pasaulį sudarančių elementų rinkinys, yra trijų pakopų hierarchijos. Pirmasis lygmuo – žmonės, antrasis – gyvos būtybės ir trečiasis – neorganiški objektai. Naujojo meno veto veikia jėga, tiesiogiai proporcinga objekto hierarchijos lygiui. Asmeniškumo, humaniškiausio elemento, jaunasis menas vengia labiausiai.

Tai ypač žymu muzikoje ir poezijoje.

Pradedant Beethovenu ir baigiant Wagneriu, muzikinė tema buvo asmeninių jausmų raiška. Lyrinis menininkas kūrė didingus muzikos veikalus, norėdamas įkurdinti juose save patį. Daugiau ar mažiau menas buvo išpažintis. Estetinį malonumą sukeldavo tik jausminis užterštumas. „Muzikoje, – kartą pasakė Nietzsche, – aistros tenkinasi pačios savimi". Wagnerio „Tristanas" yra pagrįstas jo paties neištikimybės istorija su Wesendonk, todėl, kad liktume patenkinti jo kūriniu, turime kelioms valandoms įsijausti į palaidūno vaidmenį. Ši muzika verčia atgailauti, verkti, sielvartauti ir alpėti nuo kvapą gniaužiančio geidulingumo. Visa muzika nuo Beethoveno iki Wagnerio yra melodrama.

* Eugenio Lucas (1824–1870), Joaquín Sorolla y Bastida (1863–1923) – ispanų tapytojai.

– Tai išdavystė, – pasakytų dabartinis menininkas. – Tai pasinaudojimas kilnia žmogaus silpnybe, nes jam būdinga užsikrėsti artimo skausmu ar džiaugsmu. Šis užkratas ne dvasinio pobūdžio, tai tik mechaninė pasekmė, kaip ir nemalonus jausmas, nusmelkiantis braižant stiklą peiliu. Čia kalbama tik apie automatišką pasekmę, nieko daugiau. Neverta maišyti kutulio sukelto juoko su tikru juoku. Romantikas medžioja su viliojamąja dūdele; jis negarbingai naudojasi paukščio balsu norėdamas atkartoti kurapkų čirpsėjimą. Menas negali remtis psichiniu užterštumu, nes tai yra nesąmoningumo pasireiškimas, menas turi būti visiškai aiškus, intelekto vidudienis. Verksmas ir juokas yra estetiškai apgaulingi. Grožis niekada neperžengia liūdesio ar šypsenos ribų. O dar geriau – jų visai nepasiekti. *Toute maîtrise jette le froid** (Mallarmé).

Tikiu, kad jaunojo menininko mąstymas yra pakankamai sąmoningas. Estetinis pasitenkinimas turi būti intelektinis pasitenkinimas. Juk esama ir aklo, ir įžvalgaus pasitenkinimo. Pavyzdžiui, girto žmogaus linksmumas yra aklas; kaip ir viskas pasaulyje jis turi priežastį – alkoholį, bet neturi motyvo. Laimingasis, išlošęs loterijoje, taipogi džiaugiasi, tačiau jo linksmumas visai kitoks: jis džiaugiasi konkrečiu dalyku. Girtojo linksmumas yra hermetiškas, užsklęstas savyje, nežinantis, dėl ko atsirado, ir, kaip sakoma „neturintis pagrindo". Išlošusiojo džiaugsmas, atvirkščiai, yra tam tikro įvykio, kuris jį motyvuoja ir pateisina, išdava. Jis džiaugiasi, nes mato džiuginantį objektą. Tai – regintis linksmumas, kuris turi savo motyvaciją ir teka iš objekto į subjektą[7].

Visa, kas pretenduoja ne į mechaniškumą, bet į dvasingumą, turi būti apibūdinama kaip įžvalgu, protinga ir motyvuota. Romantinis kūrinys provokuoja malonumą, kuris vargu ar turi ryšio su jo turiniu. Ką bendro su muzikiniu

* Visoks meistriškumas šaldo (*pranc.*).

[7] Priežastingumas ir motyvacija yra visiškai skirtingi dalykai. Priežastis yra nesąmoninga, ją tiria mokslas. O jausmų, valios, tikėjimo motyvai yra estetinio malonumo elementai – jie sąmoningi.

grožiu – esančiu kažkur ten, garsų radimosi vietoje – turi intymus jaudinimasis, kurį patirdama romantinė publika pasitenkina? Ar čia neveikia tobulasis *quid pro quo**? Užuot gėrėjęsis meno kūriniu, subjektas gėrisi pats savimi; kūrinys jam tėra pasitenkinimo priežastis kaip girtuokliui alkoholis. Ir taip bus visada, kol menas sieks tiksliai atspindėti realybę. Ji, savaime aišku, mus jaudins, žadins mums sentimentalų jausmą, bet trukdys suvokti meno kūrinį maksimaliai objektyviai.

Žiūrėjimas yra veiksmas per nuotolį. Kiekviena meno rūšis yra įvaldžiusi tam tikrą projekcinį aparatą, kuris atitolina daiktus ir juos transformuoja. Tame magiškame ekrane matome daiktus tarsi iškeldintus, įsikūrusius tarp nepasiekiamų dangaus šviesulių ir visiškai tolimus. Kai ši nerealybė dingsta, mums kyla fatalinis svyravimas: nebežinome, ar „išgyventi" tuos daiktus, ar juos kontempliuoti.

Stebėdami vaškines figūras, visi esame patyrę savotišką nepasitenkinimą. Tai sukelia neišvengiama dviprasmybė, kuri glūdi jose ir trukdo mums užimti aiškią bei tvirtą poziciją. Kai žiūrime į jas kaip į gyvas būtybes, jos šaiposi iš mūsų, rodydamos savo lavonišką marionečių paslaptį, o kai žiūrime į jas kaip į fiktyvias – jos, regis, net virpa iš piktumo. Neįmanoma paversti jų realiais objektais. Jas stebint, mums kyla įtarimas, kad jos lygiai taip pat stebi mus. Galiausiai pajuntame pasišlykštėjimą tais negyvėliais. Vaškinė figūra yra tikra melodrama.

Man atrodo, kad naujasis jutimiškumas, veikiamas bjaurėjimosi žmogiškumu mene, labai panašus į tai, ką visuomet jautė neeilinis žmogus, žiūrėdamas į vaškines figūras. Tačiau vaškinis makabriškas vaipymasis visada būdavo entuziastingai sutinkamas prastuomenės. Tuo pat metu mes pateikiame klausimus, žinodami, kad dabar į juos atsakyti bus sunku: ką reiškia šis bjaurėjimasis žmogiškumu mene? Ar tai bjaurėjimasis žmogiškumu, tikrove, gyvenimu, ar, priešingai, pagarba gyvenimui ir įsitikinimas, kad

* Vienas vietoj kito (*lot.*).

jis nesuderinamas su menu, kuris yra antrarūšis dalykas? Tačiau kaip galima laikyti antrarūšiu dalyku tai, ką iki šiol vadinome dieviškuoju menu, civilizacijos šlove, kultūros garbe ir t. t.? Jau sakiau, skaitytojau, kad pateiksiu nevykusius klausimus. Teišnyksta jie dabar.

Wagnerio kūryboje melodrama pasiekė nesuvaldomos egzaltacijos lygį. Kaip visada, formai pasiekus maksimumą, prasideda vyksmas priešinga kryptimi. Jau Wagnerio muzikoje žmogaus balsas nustojo dominuoti ir paskendo kosminiame instrumentų garse. Tačiau radikalus pokytis buvo neišvengiamas. Muzikoje reikėjo išrauti individualius jausmus ir išgryninti ją iki pavyzdinio objektyvumo. Pirmasis tai padarė Debussy. Pradedant juo, muzikos buvo galima klausytis ramiai, be ekstazės ir ašarų. Įvairūs sumanymai, gimę pastaraisiais dešimtmečiais muzikoje, įsitvirtino naujoje žemėje, genialiai užkariautoje Debussy. Šis pokytis iš subjektyvumo į objektyvumą buvo toks svarbus, kad prieš jį nublanko visos vėliau sekusios diferenciacijos[8].

Debussy dehumanizavo muziką, ir nuo to laiko prasidėjo nauja garsų meno era.

Tokia pati peripetija įvyko ir lyrikoje. Poeziją reikėjo išvaduoti, nes ji, perpildyta žmogiškos medžiagos, buvo virtusi sunkiu kūnu, besivelkančiu žeme ir besikabinančiu už medžių bei stogų lyg supliuškęs balionas. Mallarmé ir buvo tas išlaisvintojas, sugrąžinęs poemai aerostatinę jos galią ir kilimo jėgą. Jis pats galbūt nerealizavo visų savo ambicijų, bet tapo naujų eterio tyrinėjimų kapitonu, davusiu galutinį įsakymą: atsikratyti balasto.

Prisiminkime pagrindinę romantinės poezijos temą. Poetas siekė atskleisti savo, turtingo buržua, asmenines emocijas; dideles ir mažas kančias, nostalgijas, religinius bei politinius spėjimus ir, jei buvo anglas, svajones berūkant pypkę. Vienaip ar kitaip poetas stengėsi savo kasdienę

[8] Išsamesnė Debussy įtakos romantinei muzikai analizė yra žurnalo *El Espectador* III tome esė „Muzikalija".

egzistenciją apgobti patetiniu rūbu. Būta atvejų, kai individualus genijus, pavyzdžiui, Baudelaire'as, leido šalia žmogiško poemos branduolio pasireikšti ir švytinčiai fotosferai, subtilesnei materijai. Tačiau toks sublizgėjimas būdavo nenumatytas. Poetas visada norėjo būti žmogumi.

– Ir jaunimui tai atrodo blogai? – su užslėptu nepasitenkinimu klausia tas, kuris jau nebejaunas. – Ko gi jie nori? Kad poetas būtų paukštis, ichtiozauras, dodekaedras?

Nežinau, nežinau... bet tikiu, kad jaunasis poetas, rašydamas eiles, paprasčiausiai nori būti poetu. Mes dar pamatysime, kokia aiški riba egzistuoja tarp naujojo meno ir mokslo, politikos ar gyvenimo. Noras nužymėti tikslias ribas yra mentalinio aiškumo simptomas. Gyvenimas yra viena, poezija – visai kas kita, – taip galvoja ar bent jaučia jaunuomenė. Jų nepainiokime. Poetas pradeda ten, kur žmogus baigia. Žmogaus užduotis yra gyventi savo gyvenimą, o poeto misija yra atrasti tai, kas neegzistuoja. Tik tai pateisina poetinę veiklą. Jis praplečia pasaulį, prijungdamas nerealų kontinentą prie realaus, jau egzistuojančio. Žodis „autorius" yra kilęs iš žodžio „auctor", tas, kuris didina. Taip lotynai vadino generolą, tėvynei užkariavusį naują teritoriją.

Mallarmé buvo pirmasis praeito amžiaus žmogus, norėjęs būti poetu. Jo paties žodžiais tariant, jis atmetė natūralią medžiagą ir kūrė nedidelės apimties lyriką, kurios temos nebebuvo žmogiška flora ir fauna. Ši poezija nėra „jaučiama", nes joje nelikę nieko žmogiška ar patetiška. Kalbėdamas apie moterį, jis turi omeny „jokią moterį", o svajonių valandą vadina „neegzistuojančio kvadranto valanda". Mallarmé eilėraščiai neigimu panaikina bet kokį gyvybišką rezonansą ir pristato mums tokias nežemiškas figūras, kad pats bandymas suvokti jas jau kelia malonumą. Ką tarp tų fizionomijų gali veikti varganas veidas žmogaus, vadinančio save poetu? Tik viena: išnykti, išgaruoti ir pavirsti anonimiminiu balsu, išlaikančiu ore žodžius, lyrinius herojus. Šis anonimiminis balsas, švarus akustinis substratas, yra poeto balsas, kuris sugeba atsiriboti nuo savo asmenybės.

Visur aptinkame tą patį reiškinį: bėgimą nuo žmogiškumo. Dehumanizavimo pasireiškimų esama labai daug. Galbūt šiandien dominuoja jau kiti, nebe tie, kuriuos naudojo Mallarmé, nors nenoriu slėpti, kad ir jo poezijai nesvetimas romantinis virpulys ir jaudulys. Istorinį šiuolaikinės muzikos bloką pradėjo Debussy, o naujoji poezija žengia ta kryptimi, kurią nužymėjo Mallarmé. Ryšys tarp šių vardų yra esminis, jei žiūrėdami į jų įkvėpimo identiškus momentus norime atrasti pagrindinę naujojo stiliaus liniją.

Vargu ar amžininkas iki trisdešimties metų domėtųsi tokia knyga, kurioje pretenduojant į meną būtų aprašomas kažkokių vyrų ir moterų vaikščiojimas pirmyn ir atgal. Visa tai kvepia sociologija ir psichologija, kuri skaitytojui būtų priimtina, jei nieko nepainiojant apie tai būtų kalbama sociologiškai ar psichologiškai. Tačiau menas jaunam žmogui yra visai kas kita.

Šiandien poezija yra aukštoji metaforų matematika.

Tabu ir metafora

Metafora yra bene galingiausia jėga, kurią įvaldęs žmogus. Jos veikimas ribojasi su stebukladaryste, ji atrodo lyg Dievo sukurtas žaisliukas, kurį Jis užmiršęs paliko savo kūrinyje, kai šį formavo, kaip ir išsiblaškęs chirurgas palieka savo instrumentą operuojamojo pilve.

Kiti sugebėjimai išlaiko mus realybės ribose, tame, kas jau yra. Daugiausia, ką galime padaryti, – sujungti daiktus arba atskirti vienus nuo kitų. Tik metafora palengvina mūsų išsilaisvinimą ir greta realių dalykų kuria vaizduotės rifus ir besvorių salų žydėjimą.

Šios žmogaus mentalinės veiklos egzistavimas, pasireiškiantis keičiant vieną dalyką kitu turint tikslą ne išryškinti antrąjį, o užslėpti pirmąjį, yra iš tiesų labai keistas reiškinys. Metafora pakeičia vieną dalyką užmaskuodama kitu,

ir tai būtų beprasmiška, jei žmoguje neslypėtų slaptas instinktas, skatinantis vengti realybės[9].

Kai neseniai vienas psichologas paklausė savęs, iš kur galėjo kilti metafora, jis nustebęs atrado, kad viena jos šaknų yra tabu[10]. Žmonijos istorijoje jau egzistavo tokia epocha, kurioje baimė buvo aukščiausias žmogaus įkvėpimas, kur dominavo kosminis teroras. Tuo metu egzistavo būtinybė vengti realių dalykų, kurie, kita vertus, buvo neišvengiami. Pavyzdžiui, labiausiai krašte paplitęs gyvūnas, kuris buvo pagrindinis pragyvenimo šaltinis, įgaudavo šventumo aureolę. Dėl to liesti jį rankomis buvo draudžiama. Ką tuomet darydavo indėnas *lillooet* norėdamas pavalgyti? Jis atsitūpdavo ir sukryžiuodavo rankas žemiau sėdmenų. Taip jis galėdavo valgyti, nes rankos žemiau klubų metaforiškai reiškė kojas. Tai buvo veiksmo tropas, elementari, anksčiau nei verbalinis įvaizdis egzistavusi metafora, kilusi iš poreikio vengti tikrovės.

Žodis primityviam žmogui turėjo ypatingą reikšmę, todėl vėliau sekė draudimas nevadinti vardu to pagarbos objekto, kuriam paskelbtas tabu. Iš čia kilo tendencija įvardyti vieną dalyką kitu, apibūdinant jį užslėpta, netiesiogine forma. Taigi polinezietis, kuriam draudžiama įvardyti viską, kas siejama su karaliumi, matydamas jo rūmuose-trobelėje degančius fakelus, sako: „Spindulys liepsnoja dangaus debesyse". Tai metaforinio nuskaidrėjimo pavyzdys.

Pasireikšdamas tokia tabu forma, metaforos įrankis gali būti naudojamas įvairiems tikslams. Vienas jų, dominavusių poezijoje, buvo realaus objekto sutaurinimas. Įvaizdis buvo naudojamas dekoraciniu tikslu, puošti ir grąžinti mylimą tikrovę. Įdomu, ar esant naujajam poetiniam įkvėpimui, tapus metaforai substancija, o ne ornamentu, neiškyla šmeižiantis įvaizdis, kuris, užuot dailinęs ir pakylėjęs, neigia ir niekina vargšę tikrovę. Neseniai skaičiau vieno jauno

[9] Plačiau apie metaforą parašyta žurnalo *El Espectador* IV tome esė „Dvi didžiosios metaforos". 1925.

[10] Žr. Heinz Werner. *Die Ursprünge der Metapher*. 1919.

poeto eiles, kuriose jis spindulį pavadina dailidės metru, o belapius žiemos medžius – šluotomis dangui šluoti. Lyrikos ginklas atsigręžia prieš natūralius dalykus, žeidžia juos arba nužudo.

Supra- ir infrarealizmas

Nors metafora yra radikaliausias dehumanizavimo įrankis, negalima sakyti, kad jis būtų vienintelis. Jų esama be galo daug ir įvairių. Vienas jų, paprasčiausias, yra elementarus kasdienės perspektyvos pakeitimas. Žmogaus požiūriu daiktai sudaro tam tikrą tvarką, hierarchiją. Vieni jų atrodo labai svarbūs, kiti – mažiau, treti – visai nereikšmingi. Dehumanizavimo troškimui patenkinti nebūtina keisti pirmines jų formas. Užtenka pakeisti hierarchiją, sudėti viską taip, kad pirmame plane atsidurtų nereikšmingi gyvenimo įvykiai, pateikti kaip monumentalūs.

Toks slaptas ryšys jungia, atrodytų, pačias kraštutiniausias naujojo meno išraiškas. Pabėgimo ir atsitolinimo nuo realybės instinktą realizuoja metaforos suprarealizmas ir tai, ką galime vadinti infrarealizmu. Poetinį pakilimą gali pakeisti nugramzdinimas žemiau už natūralios perspektyvos lygį. Geriausi pavyzdžiai, kaip galima įveikti realizmą privedant jį iki kraštutinumo ir naudojant lupą gyvenimo mikroskopiškumui įžvelgti, yra Proustas, Ramón Gómez de la Serna, Joyce'as.

Ramón galėtų parašyti visą knygą apie moters krūtis (dėl to ne kartą buvo pavadintas „naujuoju Kolumbu, plaukiojančiu tarp pusrutulių"), cirką, aušrą, Rastro ar Puerta del Sol*. Sumanymo esmė yra ta, kad pagrindiniais gyvenimo dramos veikėjais tampa prasčiausių kvartalų gyventojai, kuriuos dažniausiai ignoruojame. Giraudoux, Morand'as ir kiti, būdami skirtingų pakraipų, yra tos pačios lyrinės komandos nariai.

* Madrido aikštės.

Tai paaiškina, kodėl jie abu taip entuziastingai mėgo Proustą, kuris būdamas toks nešiuolaikinis teikė malonumą naujajai kartai. Galbūt jo knygą su naujuoju jutimiškumu siejo perspektyvos pasikeitimas: romane tvyro paniekos dvasia monumentalioms antikinėms formoms ir ryškus nehumaniškas dėmesys rafinuotai jausmų, santykių bei charakterių struktūrai.

Esminis posūkis

Kai metafora tapo substanciali, ji pasidarė daugiau ar mažiau pagrindiniu poetinių užmojų veikėju. Tai liudija, kad poetinė intencija persivertė iš esmės, t. y. tapo priešinga anksčiau buvusiai. Anksčiau metafora dengė realybę kaip papuošalas, nėrinys ar lietpaltis. Dabar, atvirkščiai, siekiama eliminuoti nepoetinį ar realų pagrindą ir realizuoti metaforą, paversti ją poetiniu *res*. Tačiau ši estetinio proceso inversija nėra metaforos užduotis; ji reiškiasi visomis kryptimis ir visomis priemonėmis, kol pavirsta bendriniu šiuolaikinio meno bruožu, tendencija[11].

Mūsų protas užmezga ryšį su daiktais mąstydamas juos, formuodamas jų idėją. Ir iš tikrųjų mes esame įvaldę ne realybę, bet jos pagrindu suformuotas idėjas. Jos yra lyg apžvalgos bokštas, iš kurio matome pasaulį. Goethe yra teisingai pasakęs, kad kiekviena nauja koncepcija yra tarytum naujas organas, kuris atsiranda mumyse. Mes žiūrime į daiktus per idėjas, kurių mūsų protas nepastebi, kaip ir akis, matydama viską, pati savęs nemato. Kitaip tariant, mąstymas yra siekimas suvokti realybę per idėjas; spontaniška proto veikla savo kelionėje į pasaulį atsispiria nuo sąvokų.

Tačiau tarp idėjos ir daikto visada egzistuoja absoliutus atstumas. Realybė visada išsilieja iš sąvokos, siekiančios ją

[11] Nenoriu įkyrėti kartodamas, kad mano minimi naujojo meno bruožai neturi būti absoliutinami, bet suprantami kaip dominuojantys ypatumai.

apimti. Objektas visada yra daugiau negu idėja. Ji lieka kaip varginga schema, konstrukcija, per kurią norime priartėti prie realybės. Žinoma, natūralu tikėti, jog tikrovė yra tai, ką manome ja esant, todėl maišome ją su idėja, laikydami šią tikrąja realybe. Taip gyvybingas realybės niežulys priverčia mus nukristi į naivų tikrovės idealizavimą. Tai yra natūrali, „humaniška" ypatybė.

Jei dabar apversime savo tikslą ir atsukę tikrovei nugaras įkūnysime idėjas – grynai subjektyvias schemas, kampuoto ir liguisto, bet skaidraus ir gryno kontūro, – savavališkai pasišausime realizuoti idėjas: jos bus dehumanizuotos, nerealios. Todėl, kad jos iš tiesų nerealios. Laikyti jas tikrove reiškia idealizuoti – paprasčiausiai falsifikuoti. Leisti joms gyventi nerealybėje reiškia, sakykime, realizuoti nerealybę kaip tokią. Tai būtų ne perėjimas nuo proto prie pasaulio, bet atvirkščiai, plastiškumo, objektyvumo, *pasaulietiškumo* suteikimas vidinėms ir subjektyvioms schemoms.

Tradicinis dailininkas, tapydamas portretą, jaučiasi įpareigotas realaus asmens ir stengiasi maksimaliai tiksliai atkartoti proto pasirinktą vieną iš scheminių jo atvaizdų, kurių jis jungia begalybę. Kas gi atsitiktų, jei menininkas, užuot tapęs jį, nuspręstų tapyti savą to žmogaus idėją, savą jo schemą? Tada paveikslas būtų pati tiesa ir neįvyktų neišvengiamas krachas. Paveikslas, atsisakydamas nurungti realybę, išliktų tuo, kuo iš tiesų yra: nerealybe.

Impresionizmas, kubizmas ir kitos moderniojo meno kryptys siekė įteisinti šią rezoliuciją radikaliame mene. Nuo daiktų tapymo buvo pereita prie idėjų vaizdavimo: menininkas tapo aklas išoriniam pasauliui ir nukreipė žvilgsnį į vidinius subjektyvius peizažus.

Nepaisant medžiagos grubumo ir šiurkštumo, Pirandello drama „Šeši personažai ieško autoriaus" buvo vienintelis pastarojo meto kūrinys, provokavęs gerbėjų meditaciją apie dramos estetiką. Tai puikus meninės temos pasikeitimo, apie kurį kalbėjau, pavyzdys. Tradicinis teatras nuteikia mus taip, kad personažai mums būtų žmonės, o jų grimasos –

„humaniškos" dramos išraiška. Čia, priešingai, autorius siekia sudominti personažais kaip tokiais; kitaip tariant, kaip idėjomis ar grynomis schemomis.

Tiesą sakant, tai pirma tikroji „idėjų drama". Anksčiau taip vadintos buvo ne idėjų dramos, o dramos tarp pseudopersonų, kurios simbolizavo idėjas. „Šešiuose personažuose" skausmingas likimas, kurį jie reprezentuoja, tėra tik pretekstas, jis neturi jokios vertės; mes esame grynų idėjų, subjektyvių fantazijų, besiblaškančių autoriaus galvoje, realios dramos liudininkai. Dehumanizavimo intencija šiuo atveju kuo aiškiausia ir jo galimybė čia išnaudojama. Tuo pat metu į akis krenta problemos, su kuriomis susiduria didžioji publikos dalis, taikanti savo žvilgsnį prie pakitusios perspektyvos. Ji laukia iš dramos žmogiškumo, kuris yra nuolat nuvertinamas, išstumiamas ar ironizuojamas, į jo vietą – t. y. pirmą planą – statant pačią teatrališkumo fikciją. Publiką erzina tai, kad ji neapgaudinėjama, ji nemoka pasitenkinti delikačiu meno melu, kuris tuo tobulesnis, kuo aiškiau atskleidžia apgaulingą savo esmę.

Ikoniškumas

Gal neatsibosiu primindamas, kad naujojo stiliaus plastiški menai atskleidė tikrą pasišlykštėjimą gyvomis formomis ir būtybėmis. Šis reiškinys tampa aiškus, kai lyginame šiuolaikinį meną su gotikoje lyg iš košmaro iškilusia tapyba ir skulptūra, kurių aukščiausias suklestėjimo laipsnis buvo pasiektas renesanse. Teptukas ir kaltas aistringai džiaugėsi švelniomis, gyvybe pulsuojančiomis augalinio ar gyvulinio modelio linijomis. Nesvarbu, kokios tai buvo būtybės, kurioms gyvybė suteikė dinamiško pulsavimo. Ir iš paveikslo ar skulptūros išsiliejo organiška ornamento forma. Tai buvo epocha gausybės ragų, audringo gyvenimo šaltinių, grėsusių užlieti erdvę apvaliais prinokusiais vaisiais.

Kodėl tad dabartinis menininkas jaučia pasibaisėjimą gležnomis gyvo organizmo linijomis ir pakeičia jas geometrine

schema? Visos klaidos ir kubizmo išsišokimai vis dėlto neužtemdo to, kas buvo padaryta anksčiau, kai džiaugėmės grynomis euklidinėmis formomis.

Šis reiškinys komplikuojasi, kai prisimename, kad plastinio geometrizmo neapykanta kartkartėmis pasireikšdavo istorijoje. Jau priešistorinio meno evoliucijoje matome, kad meninis jutimiškumas pradeda tuo, jog ieško gyvos formos, ir baigia jos, kaip gąsdinančios ir atstumiančios, vengimu, apgyvendindamas ją abstrakčiuose ženkluose lyg paskutinę gyvų ar kosminių figūrų liekaną. Taip gyvatė stilizuojama į meandrą, saulė – į svastiką. Kartais šis bodėjimasis gyva forma virsdavo neapykanta ir sukeldavo net viešus konfliktus. Pavyzdžiui, revoliucija, kilusi prieš Rytų krikščionybės įvaizdžius, semitinis draudimas vaizduoti gyvūnus – šis instinktas, priešingas instinktui tų, kurie dekoravo Altamiros urvą, – kartu su religiniu pagrindu turi, be abejonės, ir estetinio jutimiškumo šaknų, kurių vėlesnė įtaka Bizantijos menui yra akivaizdi.

Būtų įdomu kruopščiai ištirti tuos ikoniškumo pasireiškimus, kurie iškildavo religijoje ir mene tai vienu, tai kitu metu. Naujajame mene aiškiai veikia šis keistas ikoniškas jutimas, jo devizas galėtų būti Porfirijaus posakis, kurį adaptavo manicheistai ir prieš kurį kovojo šv. Augustinas: *Omne corpus fugiendum est**. Savaime aišku, kad jis kalba apie gyvus kūnus. Įdomus graikų kultūros, aukščiausio suklestėjimo metu taip mėgusios gyvas formas, pokytis!

Neigiama praeities įtaka

Kaip jau minėjau, šios esė tikslas yra apibrėžti naująjį meną pažymint skirtingus jo bruožus. Tačiau tai gali sukelti skaitytojui dar didesnį smalsumą nei šie puslapiai ir jis turės atsidėti asmeninei meditacijai. Kalbu štai apie ką.

* Visi kūnai išsilaksto (*lot.*).

Kartą jau esu pabrėžęs[12], kad menas ir grynas mokslas, būdami laisviausi žmogaus veiklos pasireiškimai, mažiausiai priklausantys nuo epochos socialinių sąlygų, yra tos sferos, kurios leidžia numatyti menkiausią kolektyvinio jutimiškumo pokytį. Pasikeitus žmogaus gyvenimiškai pozicijai, tai iš karto atsispindi meninėje kūryboje ir ideologinėse jos emanacijose. Abiejų šių materijų subtilumas padaro jas klusnias lengviausiam dvasinių pasatų dvelksmui. Kaip kaime, atidarę rytą balkoną, žiūrime, kokia dūmų kryptis, norėdami nustatyti dienos vėją, taip per meną ir mokslą galime pažvelgti į naujas kartas su dvigubu metereologiniu smalsumu.

Dėl to pirmiausia reikia apibrėžti naują reiškinį. Tik vėliau bus galima pasidomėti, kokio naujo gyvenimo stiliaus simptomas ar pranašas jis yra. Tam reikia išsiaiškinti to keisto viražo, kurį daro naujasis menas, priežastis, bet šiuo metu tai perdėm sudėtingas sumanymas. Kodėl kilo tas niežulys „dehumanizuoti", bodėtis gyvomis formomis? Kaip ir kiekvienas istorijos reiškinys, tai turi nevienalytę šaknų sistemą, kuriai ištirti reikalinga subtiliausia intuicija.

Tačiau tarp visų galimų priežasčių neabejotinai egzistuoja viena, kuri nepretenduoja būti lemiamoji, bet yra pakankamai aiški.

Sunku pervertinti įtaką, kurią ateities menui visada daro praeitis. Menininko viduje visada įvyksta šokas ar cheminė reakcija tarp originalaus jutimiškumo ir jau egzistuojančio meno. Jis niekada nelieka vienas prieš pasaulį, nes meninė tradicija neišvengiamai tarpininkauja jo santykiams su aplinka. Koks gali būti šios reakcijos tarp originalumo ir dailių praeities formų ženklas? Žinoma, teigiamas arba neigiamas. Menininkas privalo žavėtis praeitimi, perimti ir tobulinti jos palikimą arba, priešingai, spontaniškai, su neįveikiamu pasidygėjimu atmesti tradicinius, galią ir pripažinimą turinčius menininkus. Trokšdamas sumenkinti prestižines

[12] Žr. mano esė „Mūsų laikų tema".

jų normas, jis su ne mažesniu malonumu nei jo kolega pirmuoju atveju naudos ankstesnius sumanymus savo kūryboje, bet suteiks jiems agresyvų ir neigiamą charakterį.

Tai dažnai pamirštama, kai kalbama apie vakardienos įtaką šiandienai. Nesunkiai pastebimas nuolatinis vienos epochos darbų siekimas daugiau ar mažiau atkartoti ankstesnių epochų kūrinius. Tačiau manau, kad derėtų visiems atkreipti dėmesį į neigiamą praeities įtaką ir pastebėti, kad daugeliu atvejų naujasis stilius susiformavo būtent dėl sąmoningo tradicijų neigimo.

Meno trajektorija nuo pat romantizmo iki mūsų dienų būtų nesuprantama, jei estetinio malonumo faktoriumi nelaikytume šio neigiamo, agresyvaus ir niekinamo nusiteikimo senojo meno atžvilgiu. Baudelaire'ui, pavyzdžiui, juodaodė Venera patiko todėl, kad klasikinė yra balta. Vienas kitą keitę stiliai, kurie didino negatyvių ir šventvagiškų, prieš tradiciją nukreiptų elementų skaičių, pasiekė šiandieninį tašką, kur beveik visas naujasis menas yra senojo neigimas. Suprantama, kodėl taip atsitiko. Kai meno evoliucija trunka daug amžių be gilių sprogymių bei istorinių katastrofų, kurios ją nutrauktų, visa, kas sukurta, gyvuoja toliau, ir tamsus palikimas neišvengiamai įtakoja ir slegia naująjį įkvėpimą. Kitaip tariant, kiekvieną kartą tarp jaunojo menininko ir pasaulio susidaro vis didesnis tradicinių stilių sluoksnis, kuris trukdo tiesioginiams ir originaliems jų tarpusavio ryšiams. Tokiu būdu viena iš dviejų: arba tradicija užslopina originalias vidines galias – Egipto, Bizantijos ir visų Rytų atveju, – arba ji iš esmės pasikeičia ir pradeda epochą, kurioje naujasis menas po truputį gydosi nuo senojo, jį slegiančio. Būtent tai atsitiko europietiškai dvasiai, kurios veržimasis ateitin nugalėjo Rytų tradicionalizmą ir *paseizmą*.

Didelė dalis to, ką pavadinau „dehumanizavimu" ir gyvų formų vengimu, yra kilę iš šitos antipatijos tradicinei realybės interpretacijai. Puolimo stiprumas yra tiesiogiai proporcingas epochos senumui. Šiandienius menininkus labiausiai atstumia praeito šimtmečio meninė tendencija, kuri

pati turėjo nemažą opozicijos dozę dar anksčiau gyvavusiems stiliams. Ir truputį įtartinai atrodo naujojo jutimiškumo rodoma simpatija tolimam laiko ir erdvės atžvilgiu priešistoriniam menui bei laukinei egzotikai. Tiesą sakant, labiausiai menininkus džiugina primityvių darbų *naivumas*, kitaip tariant, tradicijos nebuvimas.

Jei dabar nukreipsime žvilgsnį į klausimą, kokios rūšies gyvenimą simbolizuoja šis meninės praeities puolimas, mus apims keista vizija ir milžiniškas dramatizmas. Kodėl galų gale praeities meno atakavimas tampa atsigręžimu prieš patį Meną, nes kas kita galėtų būti juo vadinama, jei ne tai, kas buvo sukurta iki šiol?

Nejaugi po meilės kauke grynajam menui slepiasi prisisotinimas menu, neapykanta jam? Ar gali taip būti? Neapykanta menui gali rastis tik ten, kur egzistuoja neapykanta mokslui, valstybei, galiausiai visai kultūrai. Negi europietiškose krūtyse fermentuojasi nepaaiškinamas pyktis savo istorinei esmei taip pat kaip vienuolio *odium professionis**, kai jis, ilgus metus pragyvenęs celėje, pajunta pasišlykštėjimą ta regula, kurios laikėsi visą gyvenimą?[13]

Čia išmintingai pakeliu plunksną, leisdamas klausimų pulkui pakilti į gervių skrydį...

Ironijos paskirtis

Jau minėjau, kad naujasis stilius, plačiausiai apibendrinant, – tai „žmogiškų, perdėm žmogiškų" elementų eliminavimas ir grynos meninės medžiagos išlaikymas. Tai, atrodo,

* Profesinė neapykanta (*lot.*).

[13] Būtų įdomu ištirti, kokiais psichologiniais mechanizmais vakarykštis menas veikia šiandieninį. Vienas jų yra aiškus: tai nuovargis. Nuolatinis stiliaus kartojimasis bukina ir vargina jutimiškumą. Wölfflinas savo „Esminiuose meno istorijos principuose" akivaizdžiai įrodė, kaip nuovargis skatino meno judėjimą bei jo transformacijas. Tas pats įvyko ir literatūroje. Ciceronas „kalbėti lotyniškai" sakė *latine loqui*, o Sidonijus Apolinaras V amžiuje jau sakė *latialiter insusurrare*. Tai buvo per daug skirtingi amžiai, kad tuos pačius dalykus pasakytų ta pačia forma.

kelia didelį entuziazmą pačiam menui. Tačiau apsukę šį faktą ir pažvelgę į jį iš kitos pusės nustebsime pamatę mene bruožą, priešingą pasibjaurėjimui ir neapykantai. Prieštaravimas akivaizdus ir jį reikėtų paaiškinti. Šis atradimas atskleidžia dviprasmišką naujojo meno prigimtį, ir tai neturėtų stebinti, nes dviprasmiški yra visi pastarojo meto reikšmingiausi įvykiai. Tam užtektų paanalizuoti kai kuriuos Europos politinius faktus.

Prieštaravimas tarp meilės ir neapykantos tam pačiam objektui tampa suprantamesnis, kai pažvelgiame į šiuolaikinę meninę veiklą iš arčiau.

Pirmoji meno užsisklendimo pasekmė buvo visiškas patetikos atsisakymas. Mene, perkrautame „humaniškumo", atsiliepė gyvenimui būdingas sudėtingas charakteris. Tai buvo labai rimtas, beveik šventas dalykas. Kartais jis siekė ne mažiau, kaip išgelbėti žmonių padermę, pavyzdžiui, Schopenhauerio ar Wagnerio asmenyse. Šiandien kiekvieną, susiduriantį su šiuolaikiniu menu, stebina tai, kad naujasis įkvėpimas yra komiškas. Menas tiesiog skamba šiuo vieningu diapazonu ir tonu. Komiškumas gali būti daugiau ar mažiau žiaurus, gali kaitaliotis nuo klouniškumo iki lengvo ironiško pasimirkčiojimo, bet jo netrūks niekada. Tai nereiškia, kad kūrinio turinys yra komiškas – tai būtų sugrįžimas prie „humaniško" stiliaus manieros ar kategorijos, – pats menas virsta pokštu. Kaip jau sakiau anksčiau, fikcijos siekimas yra jaunos dvasinės būsenos ypatybė. Į meną einama kaip tik dėl to, kad jis pripažįstamas farsu. Todėl labai sunku suvokti jaunųjų kūrybą vyresnei kartai, turinčiai menkesnį dabartinį meninį jutimiškumą. Jie galvoja, kad naujoji tapyba ir muzika yra tikras „farsas" blogąja to žodžio prasme ir nesupranta, kaip tame farse galima įžvelgti radikalią meno misiją ir naudingą veiklą. Iš tiesų „farsas" blogąja prasme būtų tada, jei dabartinis menininkas pretenduotų varžytis su „rimtuoju" praeities menu ir kubistinis paveikslas siektų to paties patetinio, beveik religinio žavėjimosi kaip Michelangelo skulptūra. Bet šiuolaikinis dailininkas kviečia tenkintis menu lyg pokštu, kuris iš esmės šaiposi pats iš savęs. Tai yra naujojo

įkvėpimo komiškumo šaltinis. Užuot juokęsis iš kažko konkretaus – be aukos nėra komedijos, – naujasis menas šaiposi iš meno.

Tegu tai išgirdę senieji nesipiktina, jei nori išlikti taktiški. Menas niekaip geriau neparodo savo magiškumo kaip tik šituo šaipymusi iš savęs. Nusižeminimo pačiam sau gestas išlaiko jį menu, nes remiantis puikiąja dialektika savęs neigimas yra savęs išsaugojimas ir triumfas kartu.

Labai abejoju, ar šiuolaikinį jaunuolį sudomintų eilėraštis, piešinys ar garsas, kuris neturėtų nė lašelio ironijos.

Galų gale tai nėra nauja kaip idėja ar teorija. XIX a. pradžioje vokiečių romantikai, vadovaujami brolių Schlegelių, paskelbė ironiją aukščiausia estetine kategorija dėl tų pačių priežasčių kaip ir naujasis menas. Juk meninė intencija nepasiteisina, jei tik atkuria realybę, jei beprasmiškai ją dubliuoja. Jos misija yra iškelti nerealius horizontus. Tai pasiekiama tik neigiant realybę, pakylant virš jos. Būti menininku nereiškia žiūrėti į žmogų rimtai, kaip tai daroma nebūnant menininkais.

Aišku, kad šita neišvengiama ironija suteikia naujajam menui monotoniškumo, nuviliančio patį kantriausią vertintoją. Tačiau kartu išsilygina prieštaravimas tarp meilės ir neapykantos, apie kurį kalbėjau anksčiau. Neapykanta mene atitinka rimtumą, meilė – farsą, kuris triumfuoja virš visko ir savęs paties, lygiai taip pat kaip veidrodžių kambaryje veidrodžiai atsispindi vieni kituose ir dėl to neturi galutinės formos, jie visi juokingi ir sukuria tik gryną įvaizdį.

Meno nereikšmingumas

Visa tai, ką pateikia naujasis menas, po truputį kondensuojasi į aštriausią, sunkiausią ir giliausią simptomą, keisčiausią naujo estetinio jutimiškumo ypatybę, kuriai būtina atsargi meditacija. Tai labai delikatus dalykas, nes sunku jį tiksliai suformuluoti.

Naujos kartos žmogui menas yra nereikšmingas. Parašyta ši frazė gąsdina mane savo daugialypių reikšmių švytėjimu. Tačiau tai nereiškia, kad šių dienų žmogui menas atrodo nesvarbus ar mažiau svarbus nei ankstesnių laikų, tai reiškia, kad menininkas žiūri į savo darbą kaip netekusį transcendentalumo. Ir tai dar nėra tikslus situacijos apibūdinimas. Negalime sakyti, kad jo nedomina sava kūryba ar užsiėmimas, bet jis nori kurti tik tokį meną, kuris neturi rimto ir reikšmingo tikslo. Šį dalyką sunku suprasti, jei neatkreipiame dėmesio į padėtį, kurią menas užėmė prieš trisdešimt metų ir visą praeitą šimtmetį. Poezija ar muzika tada buvo be galo reikšmingos sritys: iš jų buvo tikimasi ne mažiau kaip žmonijos išgelbėjimo nuo religijos išnykimo ir neišvengiamo mokslo reliatyvumo. Menas atrodė svarbus dvigubai. Pirmiausia jis buvo svarbus savo tema, aprėpiančia sudėtingiausias žmonijos problemas, ir antra, pats savaime, kaip žmogiškos potencijos išraiška, skelbianti teisingumą ir kilnumą. Reikėjo tik pamatyti tą iškilmingą žymaus poeto ar genialaus muziko, pranašo ar religijos įkūrėjo gestą, už pasaulio likimą atsakingo valstybės veikėjo povyzą, skirtą žmonių minioms!

Šiuolaikinį menininką, įtariu, šiurpintų pati mintis matyti save pateptą tokiai misijai ir todėl privalantį kūryboje naudoti atitinkamą medžiagą. Meninį vaisių jis pradeda užuosti tik tada, kai atmosfera lengvėja ir objektai ima lengvabūdiškai siausti, nevaržomi formalumo. Jam šis visuotinis piruetas yra patikimas mūzų egzistavimo ženklas. Ir jei sakoma, kad menas išlaisvina žmogų, tai reiškia, kad išlaisvina jį nuo gyvenimo rimtumo ir paverčia lengvabūdžiu paaugliu. Meno simboliu vėl tampa stebuklingoji Pano fleita, šokdinanti pamiškėje ožiukus.

Naujasis menas suprantamas ir įgyja didingumo tik suvokiant jį kaip bandymą atgaivinti vaikiškumą senajame pasaulyje. Ankstesni stiliai turėjo susitapatinti su dramatiškais socialiniais ir politiniais judėjimais bei filosofinėmis ar religinėmis srovėmis. Naujasis stilius, atvirkščiai, siekia

suartėti su sporto ir žaidimų triumfu. Jie yra giminingi, tos pačios prigimties reiškiniai.

Pastarųjų metų laikraščiuose stebėjome didėjantį susidomėjimą sportu, kuris privertė skęsti visas rimtąsias karaveles. Rimti straipsniai po truputį grimzdo į savo titulinę gelmę, o paviršiumi pergalingai plaukiojo regatos laivai. Kūno kultas yra amžinas jaunatviško įkvėpimo simptomas, nes jis gražus ir stiprus tik jaunystėje, o dvasios kultas išryškėja senatvėje, nes ji pasiekia pilnatvę, kai kūnas pradeda silpti. Sporto triumfas simbolizuoja jaunystės vertybių pergalę prieš senatvę. Tai atsitinka ir kinematografe, kuris iš esmės yra kūniškas menas.

Dar mano karta senatviškas manieras laikė prestižinėmis. Berniukai troško kuo anksčiau suaugti ir mėgdžiojo pavargusią seno žmogaus eiseną. Šiandien berniukai ir mergaitės stengiasi pratęsti savo vaikystę, o jaunuoliai – išlaikyti ir pabrėžti savo jaunystę. Nėra abejonės, kad dabar Europa žengia į jaunatviškumo etapą.

Tai neturėtų stebinti. Istorija juda didžiaisiais biologiniais ritmais. Jų maksimaliausi pokyčiai yra įtakojami ne antrareikšmių ar nesvarbių priežasčių, o tik esminių, kosminio pobūdžio jėgų. Be to, didžiausi gyvos būtybės skirtumai – lyties ir amžiaus – taip pat daro įtaką laikotarpio profiliui. Nesunku pastebėti, kaip istorija ritmiškai sūpuojasi nuo vieno poliaus prie kito, vienose epochose palikdama vyrišką, kitose – moterišką kultą, vienur iškeldama jaunystę, kitur – brandų amžių ir senatvę.

Taigi dabar Europoje paskelbtas patriarchato ir jaunystės laikotarpis. Moterys ir seniai turi atsitraukti, kol vadovaus jauni vyrai, ir nenuostabu, kad pasaulis atrodo bepradąs tvarką.

Visi naujojo meno bruožai gali būti apibendrinti vienu žodžiu – nereikšmingumu, kuris susideda iš būtinybės pakeisti meno padėtį žmogiškų susidomėjimų ir interesų hierarchijoje. Pastarieji tarytum sudaro seriją koncentrinių apskritimų, kurių spindulys siekia mūsų gyvenimo ašį, apré-

piančią aukščiausius mūsų troškimus. Gyvybiniai ir kultūriniai elementai sukasi šiomis skirtingomis orbitomis, daugiau ar mažiau pritrauktomis kardinalaus sistemos centro. Ir menas, anksčiau įsikūręs arti tos ašies, mūsų asmenybės centre, kaip mokslas ir politika, dabar persikėlė į periferiją. Jis neprarado nė vieno išorinio atributo, bet tapo tolimas, antraeilis ir ne toks svarus.

Siekimas kvėpuoti grynu menu nėra tuščiagarbystė, kaip kartais manoma, priešingai, tai didelis kuklumas. Atsikratęs žmogiško patetizmo, menas nebetenka reikšmingumo – jis tampa paprasčiausiu menu, neturinčiu jokių pretenzijų.

Išvados

Izidė daugiavardė, Izidė su dešimtimis tūkstančių vardų – taip egiptiečiai vadino savo deivę. Realybė yra tokia pati. Jos komponentai ir bruožai nesuskaičiuojami. Ar ne per drąsu ryžtis apibūdinti bet kokį dalyką keletu pavadinimų? Būtų puikus atsitiktinumas, jei mūsų paminėtieji bruožai iš tos begalybės pasirodytų esą esminiai. Tokio atsitiktinumo galimybė mažėja, kai kalbame apie dar tik atsirandančią realybę, pradedančią brėžti savo trajektoriją erdvėje.

Visiškai įmanoma, kad šis mano bandymas apibrėžti naująjį meną yra visai klaidingas. Jį užbaigus, man gimsta smalsumas ir tikėjimas, kad jame slypi ir kiti, tikslesni apibūdinimai. Iš tų dešimties tūkstančių apibrėžimų kiekvienas galėtų išskirti vis kitus.

Tačiau dvigubai suklystų tas, kuris norėtų ištaisyti mano darbą, išskirdamas kokį nors šioje anatomijoje nepaminėtą bruožą. Menininkai, kalbėdami apie savo kūrybą, dažniausiai daro šią klaidą, deramai neatsitolindami, kad galėtų plačiai viską apžvelgti. Vis dėlto artimiausia tiesai formulė yra ta, kuri vieningai ir harmoningai jungia didesnį specifinių ypatybių skaičių, kaip staklės suaudžia į vieną audinį tūkstančius siūlų.

Atlikti šį darbą mane paskatino ne pyktis ar entuziazmas, o pasitenkinimą teikiantis bandymas suprasti. Norėjau suvokti naujų meno tikslų prasmę, ir tai, aišku, lėmė išankstinį geranorišką nusiteikimą. Kita vertus, ar įmanoma prieiti prie temos nepasmerkiant jos sterilumui?

Sakoma, kad naujasis menas nėra iki šiol sukūręs nieko, kas būtų verta dėmesio, ir aš esu beveik tos pačios nuomonės. Aš stengiausi išskirti pagrindinę jaunų meno kūrinių intenciją ir nekreipiau dėmesio į jos realizavimą. Tačiau kas žino, ką duos šis gimstantis stilius! Gana fantastiškai atrodo jaunųjų noras kurti iš nieko. Manau, kad ateityje jie pasitenkins dar mažiau kuo ir pasieks daugiau.

Tačiau kad ir kokie būtų jų paklydimai, naujojoje pozicijoje, mano nuomone, yra neabejotinas momentas: neįmanoma grįžti atgal. Visi prieštaravimai, nukreipti prieš naująjį menininkų įkvėpimą, gali turėti tiesos dalį, bet jie nėra pakankami pasmerkti šį įkvėpimą. Šiems prieštaravimams trūksta vieno dalyko: nuorodos į kitokį meno kelią, kuris nebūtų dehumanizuotas, bet ir nekartotų jau pramintų takų.

Lengva šaukti, kad įmanomas tik tradicinis menas. Ši patogi frazė niekuo nepadeda menininkui, kuris su teptuku ar plunksna rankoje laukia įkvėpimo.

DABARTIES IR PRAEITIES MENAS

I

Jei iberų menininkų ekspozicija drąsiai kartosis ir nepaisys nusivylimo, metai po metų grįždama su astronominiu atkaklumu, ji įgis didelę reikšmę pusiasalio menui. Šiandieninė ekspozicija man atrodo gana skurdi talentų ir stilių, nekalbant apie jau subrendusius menininkus, kurie prie charakteringo naujųjų tapytojų branduolio pridūrė savo kūrybą, žinomą iš anksčiau. Tačiau menkas pirmas derlius tik patvirtina, kad reikia nuolat geranoriškai rodyti naująją produkciją. Iki šiol heterodoksinė tapyba gyveno privačiai ir tik mokymo sluoksniuose. Menininkai neturėjo publikos ir buvo atsiriboję nuo didžiulės tradicinių stilių masės. Dabar – susibūrę – jie gali įgyti pasitikėjimą savo bandymais ir kartu konfrontuoti vieni su kitais, stebėtis savo pačių temomis ir gryninti individualaus tikslo taiklumą. O publika gali derinti savo suvokimo organą dabartinio meno atvejui ir po truputį perprasti tą dramatišką situaciją, kurioje yra mūzos.

Po truputį – staigus šuolis čia neįmanomas. Situacija tokia delikati, tokia paradoksali, jog būtų neteisinga reikalauti, kad žmonės greitai ją suvoktų. Iš tikrųjų reikėtų ją apibrėžti be galo paradoksalia formule. Reikėtų pasakyti maždaug taip: dabartinis menas yra toks, kad jo nėra, ir norint kurti bei gėrėtis autentišku šiandienos menu reikia laikytis tokio įsitikinimo. Išplėtojus šią formulę, kaip sako matematikai, ji progresyviai išaiškėja, ir nepakenčiamumo aspektas dingsta. Beveik visų epochų meniniai stiliai buvo adekvatūs epochos jutimiškumui, jie buvo šiuolaikiški, vienaip ar kitaip tęsiantys praeities meną. Tokia situacija buvo palanki dvejopai. Pirmiausia tradicinis menas nedviprasmiškai pateikdavo naujajai kartai, ką reikia daryti. Ta užduotis, kurios ankstesni stiliai nepasiekė ir neįgyvendino, buvo pateikiama eksploatuoti ką tik atėjusiesiems. Spręsti ją reiškė saugoti visuminį tradicinio meno pagrindą. Tai buvo nekintančio tradicijos branduolio evoliucija, modifikacija. Naujumas

ir šiuolaikiškumas, visiškai aišku, buvo lyg įkvėpimas ir kartu palaikė gyvą kontaktą su praeities formomis. Tai buvo laimingos epochos, kuriose veikė ne tik akivaizdus šiuolaikinio meno principas, bet ir visas praeities menas arba didelė jo dalis rėmėsi šiuolaikiškumu. Taip prieš trisdešimt metų Manet simbolizavo dabarties pilnatvę; tačiau kartu Manet iškėlė Velázquezą, suteikė jam šiuolaikiškumo dvasios.

Šiandien situacija yra priešinga. Jei perbėgęs iberų menininkų ekspozicijos sales kas nors pasakytų: „Čia nieko nėra. Tai ne menas", nebijočiau atsakyti: „Jūs teisus. Tai truputį daugiau nei niekas. Tai dar ne menas. Bet gal pasakytumėte, ką geresnio būtų galima sugalvoti? Jei būtumėte dvidešimt penkerių ir rankoje laikytumėte tuziną teptukų, ką darytumėte?" Jei pašnekovas būtų sąžiningas, jis atsakytų viena iš dviejų formų: arba pasiūlytų imituoti kurį nors senąjį stilių – tai reikštų pripažinti, kad šiuolaikinis stilius neįmanomas, – arba pateiktų konkretų paveikslą, vieną vienintelį paveikslą, kuris būtų ir tradicijos paveldėtojas, ir inicijuotų naują tapybinę temą, parodytų dar neliestą kampą įprasto meno topografijoje. Jei šis bandymas nepavyktų, tada nepažeidžiama būtų pozicija tų, kurie mano, kad meninė tradicija išnaudojo visas galimybes ir reikia ieškoti kitokios meno formos. Šis tyrinėjimas yra jaunųjų menininkų uždavinys. Meno jie neturi; tėra tik bandymas jo link. Todėl anksčiau sakiau, kad geriausio šiandieninio meno nėra, nes tai, kas šiandien pretenduoja vadintis tikrai puikiu meno kūriniu, iš tikrųjų yra pats didžiausias antimenas: praeities atkartojimas.

Atsiras tokių, kurie pripažins, kad šiuolaikinio meno nėra; bet pridurs, jog turime praeities meną, kuris gali tenkinti estetinį mūsų apetitą. Negalėčiau ramiai pritarti tokiai nuomonei. Nemanau, kad praeities menas galimas, kai nėra šiandieninio meno, susijusio su juo pozityviu ryšiu. Ankstesnėse epochose skonį senajai tapybai išlaikydavo būtent naujasis stilius, kuris, iš jos išplaukęs, suteikdavo jai naują prasmę kaip Manet ir Velázquezo atveju. Kitaip tariant, praeities

menas yra menas tikrąja to žodžio prasme, kai esama dabartinio meno, kuris apvaisina ir atnaujina. Kai jis pavirsta tik praeitimi, praranda grynai estetinę jėgą ir kelia mums archeologinio pobūdžio emocijas. Be abejo, jos gali būti malonumo motyvas, tačiau nevalia jų painioti ir sukeisti su tikru estetiniu pasitenkinimu. Praeities menas „nėra" menas, jis „buvo" menas.

Štai kodėl šiandienos jaunimui būdinga entuziazmo tradicinei tapybai stoka nėra kaprizingas neapykantos pasireiškimas. Kadangi išties nėra tradicinį palikimą perėmusio meno, dabarties venomis neteka kraujas, atgaivinsiantis tą palikimą mumyse. Tad jis redukuojasi iki paties savęs, tampa bekraujis, negyvas, buvęs. Velázquezas yra archeologinis stebuklas. Labai abejoju, kad tas, kuris moka analizuoti dvasines savo būsenas ir nepainioja skirtingų dalykų, nepamatytų skirtumo tarp entuziazmo – tokio pateisinamo, – jaučiamo Velázquezui, ir grynai estetinio entuziazmo. Kleopatra yra patraukli, gundanti figūra, iškylanti miglotoje tolybėje; tačiau ar įmanoma supainioti „meilę" Kleopatrai su ta, kuri jaučiama kuriai nors šiandienos moteriai? Mūsų santykis su praeitimi yra daug kuo panašus į santykį su dabartimi, tik yra vaiduokliškas; todėl niekas jame nėra tikra: nei meilė, nei neapykanta, nei malonumas, nei skausmas. Labai gerai suprantu, kad didžiosios publikos nedomina naujų tapytojų kūryba ir ši ekspozicija yra skirta ne jai, o tiems, kuriems menas yra gyva problema, ne sprendimas, aktyvus sportas, ne pasyvus mėgavimasis. Tik jiems gali būti įdomus ne vien menas, bet ir judesys jo link, alinantis treniravimasis, laboratorijos pastangos, dirbtuvės bandymai. Nemanau, kad šiandienos menininkai laikytų savo kūrybą kažkuo kitu. Jei kas nors galvoja, kad kubizmas mūsų epochai yra tas pats kaip savosioms epochoms buvo impresionizmas, Velázquezas, Rembrandtas, renesansas ir t. t., tai, man regis, daro didelę klaidą. Kubizmas tėra tapybinių galimybių bandymas, kurį daro epocha, neturinti visaverčio meno. Todėl šiandien taip būdinga, kad sukuriama daugiau teorijų ir programų nei kūrinių.

Teorijų, programų ir kubistinių ar kitokio pobūdžio siaubūnų kūrimas ir yra tai, ką labiausiai tinka šiandien daryti. Ir iš visų nuostatų, kurios duotos, svarbiausioji mums rekomenduoja būti nuolankiems laikotarpio tvarkai. Kita nuostata – tikėti, kad žmogus gali padaryti viską, ko nori, man atrodo banali ir labai vaikiška. Vaikai tiki, kad gali pasirinkti begales galimybių: mano, kad gali pasirinkti geriausią, ir svajoja tapti sultonais, vyskupais, imperatoriais. Šiandien netrūksta vaikiškų būtybių, kurios „nori būti klasikais", ne mažiau. Nežinau, ar tuo norima pasakyti, kad trokštama imituoti kokį nors senąjį stilių – man tai atrodytų pernelyg maža, – ar, tai turbūt įtikimiausia, norima būti klasikais ateities kartoms – man tai atrodytų pernelyg daug. „Norėti" būti klasiku yra kažkas panašaus kaip eiti į Trisdešimtmetį karą.

Ir viena, ir kita yra pozos, kurių laikosi mėgstantys laikytis pozų, ir tai kelia nepatogumų, nes faktai jiems nepaklūsta. Man sunku įsivaizduoti, kad būtų patogi pozicija to, kuris nepripažįsta dramatiškos dabarties situacijos, kai šiuolaikinis menas neegzistuoja, o didis praeities menas tapo istorijos faktu.

Pagaliau juk tas pat vyksta politikoje. Tradicinės institucijos neteko galios ir nekelia pagarbos nei entuziazmo, be kurio, kita vertus, ryškėja idealus piešinys galimų institucijų, galinčių išstumti esančiąsias.

Tai galbūt yra apgailėtina, skausminga, liūdna – kaip tik norite, – bet turi vieną privalumą: tai yra realybė.

Apibrėžti, kas yra kas, ir sudaro pagrindinę rašytojo misiją. Visos kitos misijos yra sveikintinos ir rodo, kad pirmoji jau įvykdyta.

Tačiau bus sakoma, kad meninė praeitis nepraeina, kad menas yra amžinas... Taip, tai bus sakoma, bet...

II

Dažnai kalbama apie meno kūrinio amžinumą. Jei tai reikštų, jog kuriant ir gėrintis dominuoja troškimas, kad kūrinio vertė būtų amžina, nereikėtų jokių pataisymų. Tačiau meno kūrinys dažniausiai pasensta ir supūna kaip estetinė vertė, o tik paskui kaip materiali realybė. Nutinka tas pat kaip ir meilei. Kiekviena meilė tam tikrą akimirką prisiekia savo amžinybę. Tačiau ši amžinybe alsuojanti akimirka praeina; matome ją krentant į laiko srovę, mosuojant skęstančiojo rankomis, grimztant į praeitį. Praeitis juk ir yra skendimas, nirimas į gelmę. Kinai mirtį vadina „bristi į upę". Dabartis yra veidas be jokių giluminių klodų. Praeities gelmę sudaro nesuskaičiuojamos dabartys, vienos virš kitų, suslėgtos. Graikai mirtį delikačiai vadino „išeiti pas visus kitus".

Jei meno kūrinys, pavyzdžiui, paveikslas, būtų sudarytas tik iš to, kas vaizduojama drobėje, įmanoma, kad jis būtų amžinas, nors materiali jo trukmė būtų neužtikrinta. Tačiau paveikslas nesibaigia rėmu. Dar daugiau: iš visuminio paveikslo organizmo drobėje lieka minimali jo dalis. Analogišką dalyką galėtume pasakyti apie eiles.

Iš pirmo žvilgsnio nesuprantama, kaip esminės paveikslo dalys gali būti ne jame. Tačiau taip yra. Visi paveikslai yra nutapyti remiantis daugeliu susitarimų ir hipotezių. Tapytojas į drobę neperkelia visko, kas jo viduje lėmė paveikslo sukūrimą. Priešingai, jis eliminuoja pagrindinius duomenis, t.y. idėjas, prioritetus, estetinius ir kosminius įsitikinimus, kurie pagrindžia paveikslo individualumą. Su teptuku jis išryškina tai, kas „nėra žinoma" jo amžininkams. Visa kita praleidžia arba pažymi neryškiai.

Lygiai taip pat su kuo nors kalbėdami stengiamės neišduoti elementarių argumentų, be kurių mūsų žodžiai būtų beprasmiški. Išsakome tik tai, kas sąlygiškai nauja, skirtinga, manydami, jog visa kita klausantysis sudėlios automatiškai.

Taigi šis susitarimas, kiekvienos epochos argumentų sistema laikui bėgant kinta. Kiekvienu istoriniu metu kartu

gyvenančių trijų kartų argumentų sistemos taip pat pakankamai skiriasi. Senas pradeda nesuprasti jauno, ir atvirkščiai. Įdomiausia, kad tai, kas nesuprantama vieniems, kitiems galbūt yra itin akivaizdu. Senas liberalas nesupranta, kad jaunimas gali gyventi be laisvės, ir labiausiai jį stebina tai, kad jaunimas nemato reikalo pagrįsti savo neliberalizmo. Bet jaunuolis nesupranta ekstravagantiško senio, entuziastingai palaikančio liberalų principą, nors šis atrodo simpatiškas ir gal net pageidautinas, bet nekelia jokio įkarščio kaip ir Pitagoro lentelė ar vakcina. Taip yra ne dėl to, kad teisinga viskas, kas liberalu, o klaidinga tai, kas neliberalu. Jokie giluminiai ir akivaizdūs dalykai negimsta ir negyvena, kad būtų pagrįsti. Grindžiama tik tai, kas abejotina, kas gali būti, kuo visiškai netikima.

Kuo gilesnis ir elementaresnis yra mūsų įsitikinimo elementas, tuo mažiau jis mums rūpi, net nesistengiame jo suvokti. Gyvename juo remdamiesi; jis yra visų mūsų veiksmų ir idėjų pagrindas. Tačiau jis yra ne mumyse, kaip ne mumyse yra ir žemės lopinėlis, ant kurio stovime, vienintelis, kurio negalime matyti ir kurio peizažistas negali perkelti į drobę.

Meno kūrinio dvasinės dirvos ir podirvio egzistavimas atsiskleidžia tada, kai žiūrėdami į paveikslą sunerimstame, kad jo nesuprantame. Prieš trisdešimt metų tai atsitiko El Greco kūriniams. Jie stūksojo kaip stačių uolų pakrantė, į kurią neįmanoma išsilaipinti. Tarp jų ir žiūrovo žiojėjo lyg bedugnė, tačiau paveikslas vis dėlto plačiai atsiverdavo prieš akis kaip ir bet kuris kitas. Tada šaudavo mintis, kad toli nuo jo turėjo egzistuoti tylūs, neraiškūs, užslėpti argumentai, kuriais remdamasis El Greco tapė.

Tačiau tai, kas El Greco kūryboje įgavo ryškiausią raišką – El Greco kūryba turi išties teratologinę dimensiją, – atsitinka kiekvienam praeities kūriniui. Ir tik tas, kuris neturi subtilaus jutimiškumo, nesigilina į dalykų esmę, mano, jog gilintis į senąją kūrybą galima be ypatingų pastangų. Alinantis istoriko, filologo darbas ir yra rekonstruoti latentinę argumentų ir įsitikinimų sistemą, iš kurios radosi to meto kūriniai.

Ne skonio klausimas verčia mus atskirti praeities meną nuo dabartinio. Tai du dalykai, dvi emocijos, kurios iš pirmo žvilgsnio atrodo identiškos, tačiau po paviršutiniškiausios analizės jos pasirodo visiškai skirtingos tiems, kurie nenori paversti visų katinų pilkais. Mėgavimasis senuoju menu yra ne tiesioginis, bet ironiškas; noriu pasakyti, kad tarp senojo paveikslo ir savęs įterpiame gyvenimą tos epochos, kurioje gimė tuometinis žmogus. Mes persikeliame nuo savų argumentų prie svetimų apsimesdami keistu asmeniu, per kurį gėrimės senuoju grožiu. Tokia dviguba asmenybė būdinga ironiškai dvasios būsenai. Ir jei dar labiau išgrynintume šią archeologinio mėgavimosi analizę, pamatytume, kad mums nepatinka ne pats kūrinys, o gyvenimas, kuriame jis buvo sukurtas, nes jis yra pavyzdinis simptomas, dar tiksliau – kūrinys yra apgaubtas vitalinės savo atmosferos. Tai išryškėja, kai matome primityvų paveikslą. Pats žodis „primityvus" reiškia ironišką švelnumą, kurį jaučiame autoriaus dvasiai, ne tokiai sudėtingai kaip mūsiškė. Mums malonu mėgautis apmetus žvilgsniu tą paprastesnį, lengvesnį egzistencijos būdą, skirtingą nuo mūsų gyvenimo, tokio plataus, tokio nesuvaldomo, užtvindančio ir įtraukiančio mus, valdančio mus, o mes jo valdyti negalime. Psichinė situacija panaši į tą, kuri susidaro stebint vaiką. Vaikas taip pat nėra dabarties būtybė: vaikas yra ateitis. Todėl tiesioginis jo suvokimas neįmanomas, mes patys automatiškai virstame vaikais, net – jūs pastebėsite – pradedame juokingai ir nesąmoningai imituoti jų kalbą ir švebeldžiavimą, sušvelniname balsą siekdami nesąmoningo mimetizmo.

Per maža būtų oponuoti tam, kuris pasakytų, kad senojoje tapyboje egzistuoja su laiku nesusijusios plastinės vertės ir kad jomis galima gėrėtis kaip dabartinėmis kokybėmis. Nuostabą kelia kai kurių menininkų ir mėgėjų pastangos skirti tapytinę kūrybą tik akims, išlaisvinant ją iš painių ryšių su dvasia, su tuo, ką vadiname literatūra ar filosofija!

Iš tikrųjų literatūra ar filosofija yra skirtingi dalykai nei plastika; tačiau jos visos trys yra neabejotinos dvasios raiškos, susijusios su dvasia painiais ryšiais. Tad bergždžias yra

šis bandymas paprastinti dalykus ir manipuliuoti jais remiantis jų paprastumu. Nėra tik vien akių, nėra absoliučių plastinių verčių. Visos jos sudaro kokį nors stilių, yra jam artimos, o stilius yra gyvuojančių susitarimų sistemos vaisius. Tačiau visais atvejais šios tariamai aktualaus veikimo vertės yra mažos senosios kūrybos dalelės, kurias negailestingai išplėšiame iš visumos, norėdami patvirtinti tik jas, visa kita palikdami nuošaly. Būtų įdomu, jei kas nors nuoširdžiai pažymėtų, kas šiuose garsiuose paveiksluose yra nelytėtas ir amžinas grožis. Atrasto grožio menkumas taip žiauriai kontrastuotų su kūrinio šlove, kad tai būtų geriausias įrodymas, jog buvau teisus.

Tai, kas vertai gimė šioje šiurkščioje ir nesaugioje mūsų epochoje, yra susiję su Europoje bundančiu troškimu gyventi be skambių frazių, tiksliau pasakius, negyventi *pagal* frazes. Teiginys, kad menas yra amžinas, geriausių knygų šimtukas, geriausių paveikslų šimtukas ir t. t. – šie dalykai būdingi seniems geriems laikams, kai buržuazija laikė savo pareiga domėtis menu ir literatūra. Dabar, kai menas tikrai nebėra „rimtas" dalykas, o greičiau delikatus, be patetikos ir iškilumo žaidimas, kuriam atsiduoda tik tikri mylėtojai, besimėgaujantys gausiomis jo peripetijomis ir sunkumais, kruopščiai besilaikantys jo taisyklių, kliedesys, kad menas yra amžinas, negali nieko nei patenkinti, nei išaiškinti. Meno amžinumas nėra tvirta sentencija, kuria reikia vadovautis, tai paprasčiausiai labai subtili problema. Įsivaizduokime šventikus, kurie nebūdami tikri, kad jų dievai egzistuoja, įsupa juos į siaubingą patetiškų epitetų miglą. Menui nieko panašaus nereikia, jam reikia vidurdienio, giedro oro, skaidraus pokalbio, tikslumo ir trupučio geros nuotaikos.

Žodį „menas" reikia kaityti laikais. Dabartyje jis reiškia vieną dalyką, praeityje – visiškai kitą. Tai nereiškia neigti buvusio meno teigiamybes. Jos išlieka, bet jomis pasižymintis menas lokalizuojasi pamėkliškoje plotmėje, be artimo kontakto su mūsų gyvenimu, lyg tarp kabučių, tik virtualus. Ir jei kam nors tai atrodo slegiantis praradimas, tai tik todėl,

kad nepastebimas didžiulis privalumas, kuris kartu įgyjamas. Atitolindami praeitį nuo dabarties, leidžiame atgimti jai kaip praeičiai. Vietoj vienintelės plotmės, kurioje skleidžiasi mūsų gyvenimas – dabarties, – dabar turime dvi plotmes, visiškai diferencijuotas ne tik pagal idėją, bet ir pagal jutimą. Žmogaus pasitenkinimas smarkiai prasiplečia, kai istorinis jutimiškumas pasiekia brandą. Kol buvo tikima, kad praeities ir dabarties žmonės yra tokie patys, peizažas buvo itin monotoniškas. Dabar egzistencija apima didžiulę planų įvairovę, gilėja, įgauna tolimų perspektyvų, ir kiekvienas buvęs laikas tampa nauju nuotykiu. Todėl turime žiūrėti į tolį neprisimerkę, netrumparegiškai, nemaišydami dabarties su praeitimi. Prie grynai estetinio pasitenkinimo, galinčio funkcionuoti tik aktualybės rėmuose, šiandien prisijungia didžiulis istorinis pasitenkinimas, kuris visuose chronologijos vingiuose įsirengia vedybinį kambarį. Tai yra tikrasis *volupté nouvelle**, kurio jaunystėje ieškojo vargšas Pjeras Luisas.

Nereikėtų pykti dėl to, ką čia sakau, geriau jau ruošti savo galvas, kad sutalpintų klausimų platybę. Iliuziška manyti, kad šiandieninės arba bet kurios kitos epochos meno situacija priklauso tik nuo estetinių faktorių. Kartu su meile ir neapykanta menui veikia ir visos kitos dvasinės laikotarpio sąlygos. Taip mūsų naujame požiūryje į praeitį visu iškilnumu reiškiasi ir istorinė prasmė, prasikalusi menui tolimose dvasios zonose. Matome tik tą kalno dalį, kuri iškyla virš jūros lygio, pamiršdami, kad daug daugiau žemės yra po juo. Taip ir paveikslas rodo tik savęs paties dalį, iškylančią virš epochos susitarimų lygio. Rodo tik savo veidą: kūnas lieka paniręs į laiko srovę, kuri svaiginamai neša į nebūtį.

Tai ne skonio klausimas. Kas nejaučia Velázquezo kaip anachronizmo, kas nesigėri juo kaip tik dėl to, jog jis yra anachronizmas, tas yra neįgalus estetiniams sakramentams. Tuo nenoriu pasakyti, kad dvasinis atstumas tarp senųjų menininkų ir mūsų visada yra toks pat. Velázquezas yra galbūt vienas mažiausiai archeologinių tapytojų. Tačiau

* Naujas malonumas (*pranc.*).

jei pasidomėtumėte to priežastimis, galbūt kalbėtume apie jo trūkumus, o ne apie privalumus.

Pasitenkinimas, kurį mums teikia senasis menas, yra daugiau gėrėjimasis gyvybiškumu nei estetiškumu, o iš šiuolaikinio kūrinio jaučiame daugiau estetiškumo nei gyvybiškumo.

Šis ryškus praeities ir dabarties atskyrimas, žinoma, nėra būdingas tik menui. Tai greičiau bendras mūsų epochos bruožas ir daugiau ar mažiau painus įtarimas, kurį sukelia ypatingas pastarųjų metų gyvenimo jaudulys. Dabar jaučiame, kad staiga šioje žemėje likome vieni, kad mirusieji mirė ne juokais, o iš tikrųjų, kad jau mums nebepadės. Tradicinės dvasios likutis išgaravo. Turime spręsti problemas – meno, mokslo, politikos – be aktyvaus bendradarbiavimo su praeitimi, tik savo jėgomis. Europietis liko vienas, be mirusiųjų, gyvenančių šalia; jis kaip Peteris Šlemilis neteko savo šešėlio. Tai visada atsitinka išmušus vidurdieniui.

Versta iš: Ortega y Gasset J. *Obras*.
Bilbao–Madrid–Barcelona, 1932. P. 889–957.

JOSÉ ORTEGOS Y GASSETO KULTŪROS IR MENO FILOSOFIJA

XX a. dvasios valdovų plejadoje ispanų mąstytojas José Ortega y Gassetas (1883–1955) iškyla kaip vienas paskutiniųjų mirštančios Vakarų humanistinės civilizacijos atstovų. Tai pasaulinio garso filosofas, kultūrologas, estetikas, meno filosofas, kritikas, sociologas, masinės kultūros teoretikas, eseistas ir aukštuomenės žmogus. Šis „ispanų kultūros grandas", kaip vadina jį amžininkai, žavėjo stulbinančia erudicija, vertinimų taiklumu, žaisminga ironija.

Būdamas visuotinai pripažintu ispanakalbės kultūros patriarchu, „didžiuoju mokytoju ir auklėtoju", Ortega savo idėjomis ir įvairiapuse veikla daro ilgalaikį poveikį Vakarų intelektualams. Jo idėjos itin plačiai sklinda Ispanijoje ir Lotynų Amerikos šalyse, į jas įsiklauso daugelis žymiausių filosofų, kultūros veikėjų, menininkų. Intensyvi Ortegos kultūrinė veikla yra pavyzdys daugeliui šių šalių intelektualų bei menininkų, skatina ispanakalbių menininkų veržimąsi į pirmaujančias pozicijas pasaulinėje kultūroje.

Gimė J. Ortega y Gassetas 1883 m. gegužės 9 d. Madride, įtakingo žurnalisto šeimoje. Intelektuali atmosfera, kurioje auga būsimasis filosofas, nuo vaikystės ugdo jo polinkį į humanitarinius mokslus. Būdamas septynerių metų, jis susiduria su M. Cervanteso herojų pasauliu, kuris, paties filosofo prisipažinimu, stipriai veikia jo mąstyseną. Mokykloje uoliai studijuoja senąsias graikų ir lotynų kalbas, literatūrą, domisi filosofijos ir meno istorija. 1898 m. Ortega įstoja į

Madrido universiteto Filosofijos ir filologijos fakultetą, kurį 1902 m. sėkmingai baigia. 1906 m. gavęs Ispanijos vyriausybės stipendiją išvyksta į „filosofų šalį" Vokietiją, kur tęsia studijas Berlyno, o vėliau Marburgo universitetuose. Vokietijoje jis susidomi W. Dilthey'aus, H. Coheno, K. Fiedlerio, A. Rieglio idėjomis, skaito Aristotelio, Platono, I. Kanto, G. Hegelio, iracionalizmo bei kultūros filosofų veikalus. Vokiečių filosofinė tradicija daro didelę įtaką Ortegos idėjinei evoliucijai. Dar gyvendamas Vokietijoje, jis savo straipsnius skelbia ne tik Ispanijoje, bet ir Lotynų Amerikoje, ypač Argentinoje, kurioje jo idėjų poveikis ne mažiau ryškus nei tėvynėje.

1910 m. Ortega grįžta į Madrido universitetą ir čia tampa metafizikos profesoriumi. 1914 m. išrenkamas Karališkosios moralės ir politinių mokslų akademijos nariu. 1923 m. Ortega įsteigia ir redaguoja žurnalą *Revista de Occidente* – vieną autoritetingiausių kultūrinės ir meninės orientacijos leidinių pasaulyje. Tuomet ir pats pradeda bendradarbiauti spaudoje kaip filosofas, literatūros ir meno kritikas. Ketvirtųjų Ispanijos respublikos metinių proga Ortegai įteikiamas *Grand Gordon* ordinas, o kitas žymus ispanų filosofas bei eseistas Miguelis de Unamuno tampa Madrido garbės piliečiu. Ortega buvo vienas iš Respublikos gynėjų sąjungos organizatorių ir iki gyvenimo pabaigos išliko frankizmo priešininkas. Prasidėjus pilietiniam karui, jis 1936 m. emigravo. Ilgą laiką gyveno Prancūzijoje, Argentinoje, Portugalijoje.

1948 m. vienas iš talentingiausių Ortegos mokinių Juliánas Marías įsteigia Madride Humanitarinių mokslų institutą, kurį pavadina savo mokytojo vardu. Sugrįžęs iš tremties, Ortega savo vardo institutą paverčia svarbiu žmogaus asmenybės problemų tyrinėjimo centru. 1949 m. Ortega tampa Marburgo universiteto garbės daktaru (*Honoris Causa*), o kiek vėliau tokį titulą jam suteikia ir Glazgo universitetas. Sulaukęs 70 metų amžiaus jis atsisveikina su Filosofijos katedra Madrido universitete ir atsideda moksliniam darbui. 1954 m. jam įteikiamas J. W. Goethe's aukso medalis. J. Ortega y Gassetas

mirė 1955 m. spalio 18 d. ir buvo plačiai pagerbtas daugelio šalių spaudoje.

Puikaus literatūrinio stiliaus meistro Ortegos veikaluose neaptinkame klasikinei filosofijai būdingo sistemingumo. Jis nesiekė sukurti vientisos filosofinės sistemos ir nepretendavo į akademinio mąstytojo vaidmenį. Tiksliausiai jo filosofinių ieškojimų esmę, anot paties mąstytojo, apibūdina frazė *amor intellectualis*, t. y. intelektinė aistra. Filosofo mąstymo stilius savitas, kupinas proto energijos, jautrumo žmogaus būties ir jo kūrybinės realizacijos problemoms. Įvairiais savo dvasios evoliucijos etapais jis orientavosi ir į kultūros filosofiją, ir į „gyvenimo filosofiją", ir į filosofinę antropologiją, ir į meno filosofiją. Esminiais savo mąstysenos bruožais jis bene artimiausias egzistencinės filosofijos tradicijai (A. Schopenhaueris, S. Kierkegaardas, F. Nietzsche, M. de Unamuno, M. Heideggeris), kur dominuoja asmeninė autoriaus pozicija. Ortegos mąstyseną veikia ir formalistinės meno filosofijos idėjos (K. Fiedleris, A. Rieglis), ypač fydleriškasis elitarizmas, formalizmas ir „meninio regėjimo" koncepcija. Jis kaip ir K. Fiedleris, F. Nietzsche, S. Mallarmé, P. Valéry įrodinėja, kad išgelbėti Vakarų kultūrą gali tik elitiškumas, todėl būtina suformuoti naują elitinę kultūrą, kuri ryžtingai atsiribotų nuo masių ir tiesmuko realizmo.

Regėdamas stiprėjančias asmenybės, humanistinių idealų, kultūros ir meno niveliacijos tendencijas, technokratinių tendencijų stiprėjimą, Ortega ieško būdų šiems procesams paveikti. Racionalistinės pasaulėžiūros įsigalėjimą jis laiko viena pagrindinių filosofijos, kultūros ir meno krizės priežasčių ir pasisako prieš vienpusišką racionalizmo kultą teigdamas, kad besaikis žavėjimasis protu pernelyg ilgai tarnavo bėgant nuo kasdienių žmogiškosios būties ir kūrybos problemų.

Pažinti aktualias žmogaus problemas *galima tik sukūrus naują, „raciovitalistinę", filosofiją, kuri suvienytų racionalųjį (protas) ir spontaniškąjį (gyvenimas) pradą*. Todėl jis savo raciovitalistinėje koncepcijoje apibendrina įvairių filosofinių tradicijų idėjas: egzistencinio mąstymo (S. Kierkegaard'as,

M. de Unamuno, M. Heideggeris), „gyvenimo filosofijos" (F. Nietzsche, W. Dilthey'us, O. Spengleris), fenomenologijos (E. Husserlis), intuityvizmo (H. Bergsonas) ir psichoanalizės (S. Freudas).

Nors buvo plačiai paplitusi nuomonė, kad Ortega yra besąlygiškas elitinės ideologijos šalininkas, jis neneigė plačiųjų liaudies masių galimybės dalyvauti kultūrinių ir meninių vertybių kūrimo bei vartojimo procese, nes kaip ir A. Malraux, H. Readas, M. Dufrennas tikėjosi, kad kultūros ir meno priemonėmis galima pakeisti visuomenę, pašalinti jos skaudulius. Toks požiūris vertė jį aktyviai dalyvauti įvairiame šviečiamajame darbe ir Ispanijos politinio švietimo lygoje. Viename jos dokumente Ortega pabrėžia, kad pirmiausia kreipiasi į mažumą, kuri dėl šiuolaikinės visuomenės sanklodos yra daugiau išprususi, kultūringa, sąmoninga, atsakinga. Jis kviečia šią mažumą glaudžiau bendradarbiauti su nelaimingomis, nepriteklių kenčiančiomis masėmis.

Žurnalas *Revista de Occidente* išplėtė ispanų kalba kalbančių nacionalinių kultūrų intelektinius horizontus, priartino šių šalių filosofus, menininkus, literatūros ir meno teoretikus prie pasaulinių kultūros aktualijų. Čia publikuojamiems straipsniams Ortega skyrė daug dėmesio. Pirmojo savo raštų dvitomio pratarmėje jis išsako pagrindinį kultūrologinį *credo*: būtina kiekvienai nacionalinei kultūrai nuolat plėsti savo dvasios horizontus, gilintis į svarbiausius kitų kultūrų laimėjimus. Ortega apgailestaudamas konstatuoja, kad daugelis dvasinių vertybių ispanų tautai yra svetimos ir čia dar „karaliauja kasdieniškos ir vulgarios vertybės"[1]. Šis niūrios kultūrinės tėvynės atmosferos suvokimas ir verčia jį daug dėmesio skirti tokiam intelektualiam regentui kaip žurnalas. Čia nuolat buvo informuojama apie svarbiausius kultūrinius bei meninius procesus, vykstančius Prancū-

[1] Cit. pagal P. Mesnard įžangą knygoje: Charles Cascales. *L'Humanisme d'Ortega y Gasset*. Paris: PUF, 1957. P. VIII.

zijoje, Vokietijoje ir kitose šalyse, skelbiama naujausių filosofijos, estetikos, kultūrologijos, meno kritikos verstinių publikacijų.

Kultūrologinei problematikai Ortega įvairiais dvasinės evoliucijos tarpsniais teikė išskirtinį dėmesį. Knygoje „Mūsų laikų tema" (*El tema de nuestro tiempo*, 1923) filosofas kultūrą aiškina kaip idėjų sistemą apie pasaulį ir žmogų, kuri esmiškai skiriasi nuo mokslo idėjų. „Mokslas, – rašo jis, – yra mąstymo sugebėjimas, ieškantis tiesos dėl pačios tiesos. Jis nėra biologinė intelekto funkcija kaip kitos vitalinės potencijos"[2]. Vadinasi, mokslo idėjas žmogus žino, o kultūros idėjomis gyvena kiekvieną savo būties akimirką. Kita vertus, mokslo tiesos yra anoniminės, nepriklausomos nuo žmogaus kultūros – įgauna prasmę tik tapdamos gyvenimiškosios veiklos dalimi. Todėl į „gyvos" autentiškos kultūros vardą gali pretenduoti tik tiesiogiai susijusi su esmingiausiais žmogaus vidiniais poreikiais kultūra, kurios raiškos galimybės šiuolaikinėje Vakarų civilizacijoje tampa vis problemiškesnės.

Ortegos veikaluose ryškėja vadavimasis iš dogmatizuotų XIX a. kultūros filosofijos schemų, dėmesys neeuropietiškoms civilizacijoms. Iš čia plaukia daugybė aliuzijų į įvairius Rytų civilizacijų aspektus. Aiškindamasis europinės kultūros raidos perspektyvas, filosofas plėtoja A. Schopenhauerio ir F. Nietzsche's koncepcijose išryškėjusią Rytų ir Vakarų kultūrų, mąstymo tipų, religijų lyginamosios analizės tradiciją. „Palyginus Vakarų ir Azijos – indų, kinų – gyvenimus, stebina nestabili europiečio ir didžiai nuosaiki rytiečio dvasia. Ši pusiausvyra rodo, kad Rytų žmogus bent jau didžiausioms gyvenimo problemoms yra atradęs tinkamiausias realybės formules. Europietis, atvirkščiai, lengvabūdiškai vertina elementariausius gyvenimo faktorius, išgalvoja keisčiausių jų interpretacijų, kurias būtina periodiškai keisti"[3].

[2] Žr. šios knygos p. 194.

[3] Ten pat, p. 245.

Ortega įrodinėja, kad Naujaisiais amžiais Vakarų civilizacijoje išsiskleidę mokslas, moralė, menas, teisingumas sudarė pagrindinį „kultūros" sąvokos prasmių lauką, kuriame ji reiškėsi kaip imanentinis vitalinės veiklos produktas. „Mokslas, teisė, moralė, menas ir kita yra iš esmės vitalinės veiklos, nuostabios ir dosnios gyvenimo emanacijos, kurias kultūra vertina kaip atsietas jas pagimdžiusio ir maitinančio integralaus vitalinio proceso dalis"[4]. Šioje citatoje išskleista pamatinė Ortegos kultūros filosofijos mintis *priversti kultūrą tarnauti gyvenimui.*

Stebėdamas naujausius Vakarų civilizacijoje besiskleidžiančius procesus, Ortega įžvelgė juose amžiais susiklosčiusių tradicinių gyvenimo formų irimą, posūkį nuo Naujaisiais amžiais įsigalėjusių socialinio gyvenimo, mąstymo, kūrybos nuostatų į naują, dar nepažįstamą kultūrą. Savo laikotarpį filosofas traktuoja kaip chaotišką pereinamąjį tarpsnį, kuriame krizės konvulsijose dar tik ryškėja ateities pliuralistinės kultūros kontūrai. Joje turėtų įsigalėti daugybės skirtingų požiūrio taškų, kūrybos principų įvairovė.

Aiškindamasis naujų kultūros procesų esmę, Ortega analizuoja įvairius individualaus gyvenimo socialinių santykių, mokslo, filosofijos, estetikos, meno aspektus. Iš to seka Vakarų civilizacijos krizės diagnozė – „masių sukilimas". Į istorijos areną įžengia menkos kultūros, tačiau kupinos kosminių ambicijų masės, išklibinusios hierarchines Vakarų civilizacijoje vyravusias socialinio gyvenimo ir kultūros sanklodas. Todėl nūdienėje europietiškoje kultūroje „nyksta herojai, o lieka tik choras". Pastarąjį šimtmetį Vakaruose įsigalinti liberali demokratija, technikos laimėjimai skatino materialinės gerovės, prekių srautų ir gyventojų skaičiaus spartų augimą. Tačiau šie palankūs civilizacijos raidai veiksniai netrukus pagimdė „piktybės gėles" – masių sukilimą, griaunantį tas demokratines socialinio gyvenimo, kultūros formas, per kurias jos atsirado istorijos arenoje.

[4] Ten pat, p. 195.

1930 m. paskelbtoje knygoje „Masių sukilimas" (*La rebelión de las masass*) Ortega gvildena XX amžiaus Vakarų civilizacijos paradoksą, kai kultūra, sparčiai plisdama platyn, gimdo siaubingą prarają tarp intelektinės mažumos kuriamų dvasinių vertybių ir daugumos vartotojų „masinės kultūros" produktų. Šioje knygoje toliau konkretizuojamos Schopenhauerio, Nietzsche's, Bergsono, Spenglerio ir Heideggerio veikaluose iškeltos kultūrologinės idėjos. Joje ne tik atsispindi stiprėjanti Vakarų kultūros ir meno krizė, tačiau ir ieškoma išeities.

„Šių dienų Europos visuomenės gyvenimą, – rašo ispanų filosofas, – lemia vienas itin svarbus faktas: visa valdžia masių rankose. Kadangi masės pagal savo prigimtį nesugeba tvarkyti netgi savo likimo, tai ką jau kalbėti apie visą visuomenę. Vadinasi, Europa dabar išgyvena pačią giliausią krizę"[5]. Konstatuodamas Vakarų civilizacijos krizės situaciją kaip neginčijamą postulatą, Ortega mėgino nubrėžti demarkacinę liniją tarp elitinės „dvasios genijų" kultūros ir „masinės kultūros", t. y. atriboti „tikrosios" kultūros sferą nuo „vulgarios technokratinės civilizacijos pagimdytos" masinės („žmogaus-masės") kultūros. Būtina pažymėti, kad „žmogaus-masės" sąvoka Ortegos veikaluose neturi nieko bendra su proletariatu ar valstietija, nes masinės kultūros atstovais, anot filosofo, tampa visų socialinių sluoksnių žmonės, besiremiantys savo gyvenime vulgariu skoniu ir masinės psichologijos stereotipais. Ortega vertina visą žmonijos kultūrą kaip atskirų „dvasios genijų" veiklos rezultatą. Masės jam – tai amorfinė jėga, nesugebanti išsiveržti iš savo ribotumo rėmų. Visuomeniniame gyvenime masinės sąmonės stereotipai slegia mąstančius žmones ir neišvengiamai verčia juos susvetimėti ir užsisklęsti. Tačiau kai kritiškai mąstanti asmenybė galutinai pasirenka „save" ir paskęsta introspekcijoje (kierkegoriškas motyvas), tuomet jai atsiranda galimybė

[5] Ortega y Gasetas Ch. Masių sukilimas. Vilnius, 1993. P. 19.

pasitraukti iš „netikrojo“ visuomeninio egzistavimo ir pasinerti į kur kas gilesnę individualios egzistencijos plotmę. Šį įsigilinimo į save procesą Ortega skelbia svarbiausiu žmogiškosios asmenybės atributu, galutinio laisvo jo pasirinkimo rezultatu. Tik kurdama dvasingą kultūrą – savotišką harmoningą „antipasaulį“ ir priešpriešindama jį rūsčiai realybei (heidegeriškas motyvas), žmonija, anot Ortegos, gali surasti pozityvią išeitį iš dvasinės krizės.

Aukščiausia žmogaus paskirtis, pasak Ortegos, – kurti kultūrą, kurios lygį jis sieja su visuomenės išsivystymu. Kultūra čia traktuojama kaip „gyvų idėjų sistema“, *vienintelis patikimas stabilių dvasinių vertybių prieglobstis*. Kuriant kultūrines, ypač menines vertybes, filosofas regi galimybę asmenybei „išsiveržti“ iš neautentiškos būties plotmės į aukščiausią dvasinių vertybių pasaulį. Kultūra – tai kūrimas tokių dvasinių vertybių, kurios sąlygoja žmogiškojo gyvenimo prasmę. Norint keisti gyvenimą, reikia ne skverbtis į jį, o bėgti nuo jo į kultūros sritį, nes pokyčiai, vykstantys kultūroje, turi tiesioginį poveikį gyvenimui. Ribotos filisterinės sąmonės atstovų gyvenime kultūrinės ir meninės vertybės vaidina „paviršutinišką“ vartotojišką vaidmenį, o intelektualiam elitui jos įgauna pirmaeilę reikšmę. Įjungdamos šias vertybes į savo vidinį pasaulį, intelektualios asmenybės paverčia jas neatsiejama dvasinio gyvenimo dalimi ir kartu plėtoja savosios asmenybės unikalumą.

Kultūros barbariškėjimo tendencijų sklaidą Ortega laiko vieno civilizacijos ciklo su kultūros vertybių sistema pabaigos ir perėjimo į kitą neišvengiama pasekme. Tai savotiškas apsivalymas nuo apmirusios kultūros liekanų. Barbarybė pakeitė antiką nauja barbarybe, vėliau atsirado renesansas, kuris pakeitė labai komplikuotą ir rafinuotą vėlyvųjų viduramžių kultūrą. „Žmogus nutolo nuo savęs. Kultūra išsiskleidė tarp jo ir realaus pasaulio [...]. Žmogui belieka vienintelė išeitis – nusikratyti ja, bėgti nuo jos“[6].

[6] J. Ortega y Gasset. *Obras completas*. Madrid, 1970. P. 88.

Šiuolaikinė Vakarų industrinė civilizacija, Ortegos nuomone, įžengia į analogišką XV a. sukrėtimų tarpsnį, kai išryškėjo nauji kultūros procesai, nulėmę vėlesnę Vakarų civilizacijos raidą. Nūdienę globalinės kultūros krizės situaciją su 1400–1650 m. Vakaruose išryškėjusiais civilizaciniais lūžiais sieja tai, kad šimtmečiais vyravusios tradicinės vertybių sistemos prarado prasmę ir žmogus netikėtai atsidūrė dvasinio nesvarumo būsenoje. Tai sąlygoja mąstymo ir prasmingos veiklos perspektyvų praradimą. Radikalūs kultūros pokyčiai įgauna katastrofos pobūdį. Vakarų civilizacijos krizės priežastis – masių sukilimas, hierarchinių kultūros principų ir normų erozija. Ten, kur nėra normų, pilietinių įstatymų kontrolės, galimybės apeliuoti į aukščiausius teisingumo, proto principus, nėra erdvės kultūrai.

Ortegos kritikos strėlės krypsta į XX a. pirmaisiais dešimtmečiais Europoje išryškėjusias totalitarizmo apraiškas, pakeitusias „teisingumą jėgos principu". Totalitarizmo tendencijų įsigalėjimą jis vertina kaip nekvestionuotą Vakarų civilizacijos krizės simptomą, griaunantį jos pamatus. Totalitarizmo galios augimas čia tiesiogiai siejamas su kultūros masiškėjimu, intelektinio elito terorizavimu. Standartizuotos masinės sąmonės atstovai, atmetę amžiais nusistovėjusius hierarchinius visuomenės valdymo principus, ryžtasi, to nesugebėdami, vadovauti socialiniams ir kultūros procesams.

Visuomeniniame gyvenime Ortega pastebi aktyvų žmonių, besiorientuojančių į žemiausias masinės kultūros formas, brovimąsi į visas kultūros ir meno sritis. Savo kultūros filosofijos uždaviniu jis laiko *principinį dvasingos intelektinės kultūros atribojimą nuo niveliuojančio masinės kultūros poveikio.* Perimdamas magistralines Nietzsche's masinės kultūros kritikos idėjas, jis su nežymiais pakitimais išsaugoja špengleriškas autonominių kultūrinių ciklų kaitos schemas, kultūros ir civilizacijos priešpriešos idėją. Kultūrinių ciklų periodinė kaita čia aiškinama laipsnišku mokslo, technikos, civilizacijos augimu, iš vidaus griaunančiu kultūros pamatus.

Demaskuodamas O. Spenglerio „nerūpestingą optimizmą", teigiantį, kad technika ir mokslas gali plėtotis netgi tuomet, kai susidomėjimas pagrindinėmis kultūros nuostatomis blėsta, Ortega pareiškia, kad technika ir mokslas pradeda nykti tada, kai žmonės „nustoja domėtis kultūra be išskaičiavimų, dėl jos pačios, dėl pagrindinių kultūros principų". Analogiški procesai, filosofo įsitikinimu, vyksta ir visose kitose kultūros srityse, taigi ir mene. Polemizuodamas su O. Spengleriu, jis pirmiausia siekia įveikti tragišką špengleriškosios „faustiškosios kultūros" žuvimo fatališkumą. Ispanų filosofas optimistiškiau nei O. Spengleris, N. Berdiajevas, H. Sedlmayeris žvelgia į tolesnį Vakarų Europos civilizacijos likimą. Jis viliasi, kad lygiagrečiai su „masių sukilimu" ir kultūros niveliavimu ryškėja kitas uždaros elitinės kultūros tapsmo procesas. Taigi konstatuodamas kaip neginčijamą postulatą XX a. Vakarų kultūros krizės situaciją Ortega brėžia demarkacinę liniją tarp elitinės ir „dvasios genijų" kultūros, t. y. „tikrąją elito" kultūrą atskiria nuo vulgarios technokratinės civilizacijos pagimdytos masinės („žmogaus-masės") kvazikultūros.

Racionalistinės pasaulėžiūros įsigalėjimas šiuolaikinėje „techninėje eroje", anot Ortegos, sąlygoja Vakarų kultūroje miesčioniškosios masinės ideologijos vyravimą. Jos skelbėjais tampa eiliniai technokratai, liumpeninteligentai, skirtingų socialinių sluoksnių atstovai, kuriems svetimas atsakomybės jausmas, minties gelmė. Būdami abejingi dvasinės kultūros likimui, jie savo kosminėmis ambicijomis tironizuoja viską, kas kultūroje yra tikra, išskirtina, verta pagarbos. Stiprėjantis kultūros „masiškėjimo" procesas, destruktyvus „žmogaus-masės" brovimasis į kultūros sritį čia suvokiamas kaip ryškus jos išsigimimo požymis. Filosofas tikslina, jog „žmogus-masė", vulgaraus „kolektyvinio mąstymo" reiškėjas, tai ne darbininkų masė, proletariatas. Masė Ortegai – „tai žmonių be ypatingos kvalifikacijos integralas", tiksliau, pilka vidutinybė, praradusi individualybę, niekuo nesiskirianti nuo kitų

panašių subjektų, įprasminančių „bendrą tipą". Šis beveidis žmonių tipas – neišprusimo ir intelektinio bukumo įsikūnijimas, – dažniausiai pasižymintis beribiu tikėjimu savo nuostatų teisingumu, visur siekia įtvirtinti savo trivialius gyvenimo principus. Todėl kiekvienas, kuris atrodo ir mąsto ne taip „kaip visi", rizikuoja šioje visuomenėje tapti išstumtuoju, autsaideriu.

Vadinasi, žmogaus nuasmeninimas, svarbiausių humanistinės kultūros vertybių griovimas modernioje Vakarų civilizacijoje yra vertinamas kaip tiesioginė „žmogaus-masės" tironijos pasekmė, primityvaus miesčioniško jo skonio ir gyvenimo normų vaisius. Ortega sako, kad visa, kas dabar vyksta visuomeniniame ir asmeniniame gyvenime iki pačių giliausių ir intymių dalykų (išskyrus iš dalies mokslą), visa tai nerimta ir nepastovu. Negalima tikėti tuo, kas yra skelbiama, reklamuojama, iškeliama bei liaupsinama, visa tai taip greitai išnyksta, kaip ir atsiranda... Visi šie reiškiniai neturi šaknų... Tai ne kūryba, kuri turi išplaukti iš gilumines gyvenimo esmės: šie reiškiniai nesukelti vidinio impulso, tikrosios būtinybės. Vienu žodžiu – visa tai yra apgaulė.

Gvildendamas masinės kultūros apraiškų ir jos abejotinų vertybių sistemos skverbimąsi į grynąją kultūrą, Ortega pastebi, kad tose socialinėse struktūrose, kuriose vyrauja šios kvazivertybės, žmonės jau nesąmoningai orientuojasi į „masinės psichologijos" stereotipus, į niveliuotą masinės sąmonės lygį. Šie stereotipai kelia pavojų tikrosios kultūros kūrėjams. Visą žmonijos kultūros ir meno istoriją filosofas aiškina išimtinai kaip pavienių intelektualų, „dvasios aristokratų" veiklos rezultatą. Kultūra ir visuomenė jam visuomet pasižymi tam tikru elitiškumu, nes ji tik tiek yra visuomenė, kiek yra aristokratiška, ir nustoja būti visuomenė, kai praranda aristokratiškumą.

Visuomenė Ortegos kultūros filosofijoje iškyla kaip iracionalus „netikrų" socialinių santykių pasaulis. Žmogaus būtis

jame vaizduojama kaip egzistencinė „drama", apibūdinama tragiškomis kategorijomis, artimomis Heideggerio „fundamentalioje ontologijoje" plėtojamoms sąvokoms. Perėmęs dramatiškus egzistencinės filosofijos leitmotyvus, Ortega, skirtingai nei Heideggeris, orientuojasi ne į žmogiškosios būties „laikinumą", „baigtinumą", bet ieško kelių visapusiškai atskleisti asmenybės kūrybiškumą. Filosofas įsitikinęs, kad mąstantis žmogus tik pasirinkdamas egzistencinę gyvenimo poziciją, kurdamas savitą autentiškos kultūros „antipasaulį", priešingą kvazikultūrinių fenomenų lavinai, gali rasti dvasinį išsigelbėjimą ir kartu apčiuopti jo orumo nepažeidžiančią išeitį gyvenimo dramoje. Jo gyvenimo sąvoka yra platesnė negu kultūra, vadinasi, kiekviena kultūra iš esmės yra klaida, nes gyvenimas negali būti išreiškiamas vien kultūrinėmis vertybėmis. Todėl ispanų filosofas formuoja savitos, pabrėžtinai estetizuotos kultūros-žaidimo taisykles, simbolizuojančias intelektualios sąmonės bėgimą nuo žiaurios tikrovės ir egzistencijos skaudulių į aukščiausių dvasinių bei meninių vertybių pasaulį. Tokios kultūros modelis jam atrodo esąs XX a. pradžios modernusis menas. Taip Ortega nuosekliai pereina iš kultūros filosofijos į estetikos ir meno filosofijos problematiką.

Ortegos estetikos ir meno filosofijos kontūrai ryškėja jau ankstyvosiose esė „Džokonda" (1911), *Estética en el tranvía* („Estetika tramvajuje", 1913), *Meditaciones del Quijote* („Meditacijos apie Don Kichotą", 1914), *Ensayo de estética a maniera de prologo* („Esė estetinėmis temomis prologo forma", 1914), *Sobre el punto de vista en las artes* („Apie žiūrėjimo tašką mene", 1924). Pastarosiose trijose jau aiškiai skamba daugelis būsimojo „Meno dehumanizavimo" (*La deshumanización del arte*) leitmotyvų. Šiuose veikaluose regima reakcija į psichologizmą meno teorijoje ir išsigimstančias XIX a. antrosios pusės realistines bei natūralistines meno kryptis. Ironizuodamas psichologines koncepcijas, filosofas priduria, kad jeigu meno reikšmę lemtų jo poveikis mūsų jutimo organams,

tuomet geriausiomis meno priemonėmis taptų kutulys ir alkoholis.

Ankstyvuosiuose Ortegos meno tyrinėjimuose pastebima literatūrocentristinė orientacija. Analizuodamas poslinkius, vykstančius literatūroje, jis rezervuotai vertina realistinės literatūros pasiekimus. Filosofas, kaip ir F. Nietzsche, iškelia F. Dostojevskio fenomeno reikšmingumą, nes jis „išsigelbėjo iš tos visuotinės laivo katastrofos, kas nepavyko srovės nešamam praeito amžiaus romanui"[7]. Nesąmoningas, neramus Dostojevskio personažų charakteris, anot Ortegos, padaro jo kūryboje rašytojo figūrą svarbesnę nei romanai. Filosofas iškelia mintį, kad „tikros" asmenybės ir meno skiriamasis bruožas yra tragiškumas, nes tik jis adekvačiai įtvirtina absoliučią asmenybės vertę. Kritikuodamas realistinės tradicijos literatūrą dėl jos perdėto dėmesio siužetui, Ortega paskutine reikšminga romano žanro manifestacija skelbia M. Prousto epopėją „Prarasto laiko beieškant". Šiuolaikinio romano esmę, jo akimis, sudaro ne veiksmas, bet grynas išgyvenimas – personažų veikloje, jų tarpusavio santykiuose ir aplinkoje.

Polemiką su psichologine pažiūra į meną Ortega tęsia „Esė estetinėmis temomis prologo forma". Jausmai, emocijų išraiška, teigia jis, – tai ne pagrindinis meno tikslas, kurio siekia menininkai. Meno kūrinyje neišreiškiamas realus jausmas, kuris yra tik ženklas, išraiškos būdas. Don Kichotas, aiškina jis, – tai ne mano jausmas ir ne realus žmogus, o autonominis estetinis objektas, gyvenantis savoje atmosferoje, skirtingoje nuo fizinės ir psichologinės estetinio pasaulio atmosferos.

Plėtodamas šią mintį, Ortega lygina kalbos ir meno funkcijas. Kalba aprašinėja, apibūdina daiktus, o menas juos išraiškos forma realizuoja. Ši meninė išraiška reiškiasi ambivalentiškai: 1) iliuzijos sukūrimo ir 2) įgyvendinimo formomis.

[7] Žr. šios knygos p. 361.

Vadinasi, menas yra „sukūrimas“ savitos, visiškai nepriklausomos nuo tikrovės meninės vertybės arba naujo daiktiškumo. Kita vertus, meno „irealumas“ taipgi yra dvilypis: 1) jis nerealus, jo objektas yra kažkas naujo, iš esmės besiskiriančio nuo tikrovės ir 2) šis naujas estetinis objektas neišvengiamai sąlygoja tikrovės panaikinimą.

Šią mintį Ortega aiškina traktuodamas *meno kūrinį kaip sąmonės būsenos įprasminimą*. Filosofo įsitikinimu, niekas negali tapti sąmonės objektu tol, kol neįgauna konceptualios idėjos pavidalo. Norėdamas aprašyti jaučiamą skausmą, rašytojas turi pasitraukti iš jutimo į „pašalinio stebėtojo poziciją“, t. y. tapti tokiu „aš“, kuris pajėgia iš šalies analizuoti savo skausmą. Taip pirmapradis „aš jaučiu skausmą“ transformuojasi į autonominį vaizdinį. Tęsdamas fenomenologinius apmąstymus, Ortega pažymi, kad pati statula visuomet skiriasi nuo to statulos vaizdinio, su kuriuo menininkas suranda vidinį kontaktą. Vadinasi, *menas kaip sąmonės kūrybos vaisius visuomet yra irealus*.

Išsiaiškinęs meno kūrinio „irealumo“ problemą, Ortega pabrėžia esminį skirtumą tarp mokslinės ir meninės kūrybos. Kiekvienas tikras menininkas, teigia jis, yra nepakeičiamas. O mokslininkas visuomet gali būti pranoktas kito mokslininko. Moksle vertę įgauna tai, kas gali būti pakartota, o mene tai, kas unikalu.

Meno istoriją Ortega aiškina kaip nuolatos besikeičiančių meninių stilių raidos istoriją, kurioje nauji stiliai keičia jau išsėmusias savo plėtotės galimybes. Ši meninių stilių kaita sąlygojama ne tik dvasinių, socialinių poslinkių, tačiau ir grynai imanentinių vidinės meno raidos procesų. Pavyzdžiui, europinės tapybos raidą nuo Giotto iki savo laiko moderniosios tapybos Ortega straipsnyje „Apie žiūrėjimo tašką mene“ traktuoja kaip laipsnišką nutolimą nuo realaus apimtinio tikrovės objektų vaizdavimo į subjektyvų menininko dvasios būsenų įprasminimą. Gvildendamas *Quattrocento* epochos italų ir flamandų tapytojų kūrybą, Ortega atkreipia dėmesį į jų

tapomų objektų „apčiuopiamą daiktiškumą". Vėlesniuose Raffaelio, El Greco, Riberos, Caravaggio ir kitų dailininkų kūriniuose jis pastebi laipsnišką atitolimą nuo artimo žiūrėjimo prie tolimo ir stiprėjantį išmąstomų mentalinių struktūrų bei subjektyvių menininko dvasios būsenų vaidmenį.

Svarbiu Vakarų tapybos posūkio tašku Ortegos koncepcijoje tampa impresionizmas, kurio šalininkai, tarsi ignoruodami taktilinius materialius regimų daiktų požymius, nukreipia žvilgsnį į savo vidinį pasaulį ir pateikia regimo pasaulio „impresiją". Atradęs tapomų daiktų tūrį, tolesnį svarų žingsnį žengia P. Cézanne'as, kuris savo paveiksluose konstruoja regimą pasaulį iš pirminių geometrinių formų – kubo, cilindro, kūgio. Kartu jis toliau interiorizuoja subjektyvius menininko suvokimus. Klasikinio modernizmo tapybą Ortega aiškina kaip iš esmės naują pasaulėvoką, grąžinančią meną į tikrąjį kelią. Šiam menui būdinga „stiliaus valia". Taigi stilizuoti – vadinasi, deformuoti realybę, derealizuoti. Mene „nėra kito būdo dehumanizuoti, išskyrus stilizavimą"[8]. Naujieji tapytojai *tapo ne regimą pasaulį ar gyvą modelį, bet pirmiausia menininko idėją, jo vaizdinius apie regimąjį pasaulį.* Ekspresionistai, kubistai, abstrakcionistai *pereina nuo daiktų prie „grynų" idėjų, schemų, simbolių kūrimo.* Taigi porenesansinės Vakarų tapybos istorija Ortegos koncepcijoje modeliuojama taip: iš pradžių tapomi daiktai, paskui įspūdžiai ir pagaliau idėjos, t. y. pirmiausia dėmesys sutelkiamas į išorinę tikrovę, vėliau į tai, kas subjektyvu, ir galiausiai į tai, kas intrasubjektyvu. Šie trys etapai identiški tiems, kuriuos savo raidoje nuėjo ir Vakarų filosofija.

Pagrindiniame meno filosofijos problemas gvildenančiame veikale „Meno dehumanizavimas" (*La deshumanización del arte,* 1925) Ortega siekia teoriškai apmąstyti Vakarų Europos dailės raidą nuo impresionizmo iki pirmųjų XX a. dešimtmečių. Jo meno dehumanizavimo koncepcija glaudžiai

[8] Žr. šios knygos p. 488.

siejasi su ankstesne iracionalistinės meno filosofijos (A. Schopenhauerio, F. Nietzsche's) tradicija. Pirmieji meno dehumanizavimo teorijos simptomai ryškėja A. Schopenhauerio voliuntarizme. Skelbdamas subjektyvių menininko polėkių, užslėptų jo instinktų prioritetą, iracionalizmo pradininkas kartu išstumia iš kūrybos sferos daugelį tradicinių meno vertybių. Su jo vardu siejamas dehumanizuotam menui būdingas pasaulėžiūros tragizmas, panieka masėms, tikrovės ignoravimas, formos prioriteto skelbimas, siekimas įprasminti metafizines idėjas, atspindinčias pasaulio esmę. A. Schopenhaueris atskiria meno kūrinio formą nuo materialaus pagrindo ir priartina ją prie abstrakčios idėjos. Taip atsiranda mintis, kad „formos esmė suvokiama abstrakčiai ir intelektualiai".

Meno dehumanizavimo idėjų fermentacija tęsiama S. Kierkegaardo „egzistencinės krizės" filosofijoje. Kaltindamas ankstesnę racionalistinės meno filosofijos tradiciją „impersonalumu", jis autentiškos kūrybos atramos tašku skelbia mąstančio individo subjektyvumą[9]. Tikras menas, jo įsitikinimu, turi ne atspindėti realų pasaulį, o išreikšti didžiai individualią menininko patirtį, žvelgti į pasaulį „iš vidaus", iš vienišo, įmesto į priešišką jam pasaulį autsaiderio pozicijų. Kierkegaardo neįveikiamos kūrybinės asmenybės krizės konstatavimas, potraukis mitologinėms (kvazimitologinėms) konstrukcijoms, aukščiausios realybės aprašinėjimas iracionaliais metodais (simbolizmas), griežčiausio subjektyvumo kultas formavo dehumanizuoto meno sampratą. Kierkegaardo, kaip ir Nietzsche's, veikaluose į pirmą planą iškyla pasaulio disharmonijos idėja, kurios subjektyvus atspindys yra „skilusi" sąmonė, praradusi ryšį su tradicinėmis harmonijos, humanizmo, gėrio ir grožio sąvokomis.

Meno dehumanizavimo idėjos toliau plėtojamos reliatyvistinėje Nietzsche's koncepcijoje. Savąja radikalia „verty-

[9] S. Kierkegaard. Journal (Extraits) // *Études kierkegaardiennes par J. Wahl.* Paris, 1960. P. 474.

bių perkainojimo" programa jis kviečia pašalinti iš naujo dvasios genijų meno visas „žmogiškas, perdėm žmogiškas" realybes ir įtvirtinti meno srityje „antžmogiškus" idealus, kuriems svetimas sentimentalumas ir minkštakūniškumas. Išlaisvinęs meną iš tikrovės „pančių" ir paskelbęs meno kuriamą iliuziją aukščiausia vertybe, jis kovoja dėl naujo „dehumanizuoto" genijų meno, kuris ignoruoja vulgarių masių skonį. Jo nuomone, tik menas, esantis „kitoje gėrio ir blogio pusėje", gali sukurti naują dvasios genijų kastą. Nietzsche ryžtingai atmeta išsigimstančio realistinio meno tradicijas ir aukština subjektyvios genijaus valios prioritetą, formos reikšmę, teigia principinį meninės kūrybos akto spontaniškumą. Naujosios modernistų kartos menininkai perėmė iš Nietzsche's įsitikinimą apie neišvengiamą žmogiškosios būties tragiškumą, tezę, kad „tikrojo" meno tikslas – ne realaus pasaulio vaizdavimas, o menininko vidinio pasaulio išraiška. Taigi Nietzsche's koncepcijoje formuojama nauja meno dehumanizavimo programa, nukreipta prieš dekadentines XIX a. pabaigos tendencijas.

Įkvėpti maištingų Nietzsche's idėjų patoso, naujos modernistinės kartos menininkai ryžtingai atmeta realistinio meno principus ir pasuka naujo „dehumanizuoto" meno kūrimo keliu.

Tolesnė teorinės minties ir meno praktikos raida pastebimai keičiasi. Šios dvi intelektinės veiklos sritys tarpusavyje sąveikauja, ir, kas itin svarbu, nuo šiol besiformuojančios meno filosofijos koncepcijos patiria stiprų moderniajame mene vykstančių procesų poveikį. Audringa ekspresionizmo, kubizmo, futurizmo, dadaizmo, abstrakcionizmo evoliucija kelia teorinio apmąstymo būtinybę.

Veikale „Meno dehumanizavimas" Ortega mėgina filosofiškai interpretuoti procesus, vykstančius moderniajame Vakarų mene. Jis traktuoja laipsnišką žmogiškų vertybių išstūmimą naujajame mene kaip tikro dvasingo meno atgimimo požymį. Priešnuodžio vaidmuo šioje koncepcijoje

teko „dehumanizavimui", kuris turėjo apsaugoti tikrąją elitinę dvasios genijų kultūrą nuo destruktyvaus masinės kvazikultūros poveikio. Dehumanizavimo esmė – ne savito originalaus meno kūrimas, o formavimas ypatingos kontempliatyvių intelektualų kastos, kuri sugebėtų kultūros ir meno formomis išsaugoti dvasingumą. Kontempliatyvumas filosofui – tikrojo egzistavimo modusas ir didingo aukštai iškilusio virš pilkumos meno stilius.

Analizuodamas XIX a. pabaigos – XX a. pradžios didžiųjų meno reformatorių P. Picasso, S. Mallarmé, M. Prousto, J. Joyce'o ir kitų kūrybą, Ortega teigia, jog ryškiausias šio meno bruožas yra „naujas estetinis jutimiškumas", t. y. negatyvus šiuolaikinio menininko požiūris į „žmogiškąją realybę". Jame taipogi vengiama gyvų formų, siekiama, kad meno kūrinys būtų tik meno kūrinys, aukštinama žaidybinė meno prigimtis, ironiškumas, vengiama visokio melo ir atsiribojama nuo transcendencijos. Šį naująjį meninės kūrybos stilių, kuris formuojasi kaip tiesioginė reakcija į individo depersonalizaciją, jis pavadina „meno dehumanizavimu". Tradicinės pakraipos menas siekė sukurti tokią pačią ar tobulesnę tikrovę, perteikti jos iliuziją, o naujasis dehumanizuotas menas sutelkia dėmesį į grynai estetines vertybes, pabrėždamas meninio objekto nerealumą ir sąlygiškumą. Vadinasi, naujieji menininkai, sąmoningai vengdami tiesmukai atspindėti tikrovę, siekia išplėsti meno pasaulį vaizduotės sukurtomis sąlygiškomis formomis, simboliais, metaforomis.

„Paprasti žmonės mano, kad pabėgti nuo realybės lengva, o tuo tarpu šitai yra sunkiausias dalykas pasaulyje. Lengva pasakyti ar nupiešti dalyką, kuris visiškai neturi prasmės, kuris yra negražus: šitam pakanka be sąryšio sudėlioti žodžius arba nubrėžti netvarkingas linijas. Tačiau gebėti sukonstruoti kažką, kas nėra „natūralios tikrovės" kopija ir vis dėlto turi šiek tiek substantyvumo, yra pats didžiausias menas"[10]. Tikrovė čia traktuojama kaip savotiškas cerberis,

[10] Žr. šios knygos p. 486.

trukdantis menininkui pabėgti į kitą – grynųjų meninių vertybių pasaulį. Taigi atsiribodamas nuo realistinio meno tradicijos, Ortega teoriškai pateisina abstrakcija besiremiančias moderniojo meno kryptis. Pažymėtina, jog Ortega, kaip ir M. de Unamuno, nepaisant daugkartinių bandymų atsiriboti nuo kraštutinių moderniojo meno apraiškų, objektyviai tapo vienu autoritetingiausių moderniojo meno teoretikų.

Jeigu modernizmas yra ne visai menas, teigia Ortega, tai vis tiek jis išsaugoja tikrojo meno reikšmę tiems, kurie geba suvokti grynąsias estetines vertybes. „Dehumanizuotas" menas visai netapatus „modernizmui". „Dehumanizuotas" yra bet kuris didis meninis stilius (nepriklausomai nuo epochos), kuris neleidžia, jog kūrinio šerdis slypėtų žmogiškose vertybėse. Taigi analizuodamas meno dehumanizavimą, ispanų filosofas žengia daug toliau negu jo pirmtakai – teigia principinį „meniška" ir „žmogiška" nesuderinamumą. Jo nuomone, jeigu neįmanomas grynasis menas, tai reikia bent siekti iš „dehumanizuoto" meno sferos pašalinti tas žmogiškąsias realijas, kurios dominavo romantiniame ir natūralistiniame mene.

Filosofas atmeta realizmą (daugiausia XIX a.) kaip nemenišką reiškinį, pagrįstą tik išoriniu siužetiniu pradu ir tolimą gelminei meno esmei. „Visa XIX amžiaus meninė kūryba, – rašo jis, – buvo negryna. Estetinių elementų menininkai palikdavo minimumą, beveik ištisai savo kūrinius užpildydami prasimanymais apie žmogiškąją realybę. [...] Kaip tik tai padės suprasti, kodėl XIX amžiaus menas buvo toks populiarus: jis buvo skiriamas įvairiaspalvei masei, be to, tokiu mastu, kad tai jau buvo nebe menas, bet paties gyvenimo fragmentas. Reikia atsiminti, kad visose epochose, kuriose egzistavo du skirtingi meno tipai, vienas mažumai, o kitas daugumai, šis pastarasis visada buvo realistinis"[11].

Suartindamas pagrindines XIX a. meno sroves (realizmą, romantizmą, natūralizmą) ir priskirdamas jas bendrajai realistinio meno tradicijai, Ortega priešpriešina jas naujajam

[11] Ten pat, p. 478.

menui. Realistinės tradicijos menas, remdamasis išgyvenimu, didžiausią dėmesį sutelkia į tikrovės atspindėjimą, o naujasis dehumanizuotas menas krypsta į grynai estetinių muzikalių formų kūrimą. Naujajame mene tikrovė sąmoningai deformuojama, pakeičiama sąlygine schema, simboliu, metafora. Čia triumfuoja grynai individualus stilius, vengiama emocijų, sentimentalumo, siekiama išsaugoti distanciją tarp tikrovės ir kuriamos naujos meninės realybės. Kai meno apvalymas nuo žmogiškojo prado pasiekia tokį lygį, jog šis vos pastebimas, tuomet, Ortegos manymu, mes susiduriame su tokiomis meninėmis vertybėmis, kurias įvertinti pajėgs tik tie, kurie pasižymi itin subtiliu meniniu skoniu. Tai bus menas menininkams, o ne masei. Tai bus kastos, o ne demokratiškas menas"[12].

Taigi naujasis menas skirsto žmones į dvi priešingas stovyklas: į tuos, kurie jį supranta, mažumą, ir į tuos, kurie yra priešiškai nusiteikę – absoliučią daugumą. Pastarieji susidūrę su naujojo meno apraiškomis jaučiasi bejėgiai, užgauti, nes toks menas neprieinamas jų suvokimui. Iš čia išplaukia negatyvi reakcija, kuri instinktyviai kyla miesčionims, susidūrus su naujuoju menu („ten, kur pasirodo naujosios mūzos, – sako Ortega, – masė stojasi piestu"). Vadinasi, naujojo meno nepopuliarumas Ortegos koncepcijoje atlieka sociologinę funkciją, įteisindamas atotrūkį tarp dviejų priešingų sferų: „tikrai estetinės", tapusios menininkų ir dvasinio elito nuosavybe, ir „netikrosios", paliekamos masei. Fiksuodamas jų atitrūkimą, filosofas ragina dvasinį elitą konsoliduoti jėgas ir nepasiduoti utilitaristinės pasaulėžiūros spaudimui.

Taigi Ortegos veikaluose savitai interpretuojama daugelis aktualių XX a. kultūros ir meno raidos problemų. Jis, kaip ir Nietzsche, suvokia realią kultūrai ir menui keliamą grėsmę, kurią gimdo totalitarinės ideologijos, utilitarizmo įsigalėjimas, gyvenimo racionalizacija ir standartizacija; regi didėjantį atotrūkį tarp naujausių autentiškų kultūros, meno

[19] Ten pat, p. 478.

formų ir masinės sąmonės poreikių. Aistringa ispanų mąstytojo kova su agresyvios masinės kultūros įtaka, žmogaus laisvės apribojimu dėl dvasingo meno padėjo daugeliui Vakarų intelektualų suvokti kultūros masiškėjimo grėsmę. Ortegos idėjos turėjo stiprią įtaką Ženevos kritikų mokyklai, kontrkultūros, postmodernizmo teoretikams, daugeliui žymiausių XX a. mąstytojų, meno teoretikų bei menininkų, iš kurių pirmiausia vertėtų išskirti H. Marcusę, J. Derridą, R. Barthes'ą, L. Sea, M. McLucaną, E. Gombrichą, G. Baschellard'ą, A. Artaud, A. Machado, F. G. Lorcą, J. R. Jiménezą, R. Alberti, S. Dalí, L. Buñuelį, C. J. Celą, V. Aleixandre, J. L. Borgesą, J. Cortázarą, O. Pazą.

Be pasaulinę šlovę pelniusių estetikos ir meno filosofijos veikalų, Ortega parašė daug literatūrinių esė, nedidelės apimties kritinių straipsnių, recenzijų, apmąstymų aktualiomis kultūrinio proceso temomis. Lietuvos skaitytojams, pažįstantiems jo kūrybą iš „Metų" žurnale skelbto ir vėliau atskira knyga išleisto „Masių sukilimo" bei „Grožio kontūruose" išspausdinto „Meno dehumanizavimo" fragmentų, dabar suteikiama galimybė susipažinti su jo straipsnių rinkiniu.

Antanas Andrijauskas

VARDŲ RODYKLĖ

José Ortega y Gasset
MŪSŲ LAIKŲ TEMA
IR KITOS ESĖ

Redaktorė *M. Subatavičienė*
Dailininkė *A. J. Krasauskaitė*
Meninis redaktorius *R. Čeponis*
Korektorė *R. Prapiestienė*
Maketavo *J. Morkūnienė*

Užsakymas 1217
Leidykla VAGA,
Gedimino pr. 50, 2600 Vilnius
Spausdino AB „Spindulys",
Gedimino 10, 3000 Kaunas

Ortega y Gasset, José

Or89 Mūsų laikų tema ir kitos esė / José Ortega y Gasset; sudarė Antanas Andrijauskas. – Vilnius: Vaga, [1999] – 549 p. – (Atviros Lietuvos knyga: ALK, ISSN 1392-1673)

Kn. taip pat: José Ortegos y Gasseto kultūros ir meno filosofija / Antanas Andrijauskas, p. 519–539

ISBN 5-415-01453-5

Ispanų mąstytojo José Ortegos y Gasseto (1883–1955) esė rinkinyje aptariamos europinės kultūros raidos perspektyvos, gvildenamos aktualios kultūrologijos, sociologijos, literatūros, estetikos ir meno filosofijos idėjos.

UDK 18

JOSÉ ORTEGA Y GASSETAS (1883–1955), vienas žymiausių XX a. Vakarų Europos mąstytojų ir kultūrologų, vadinamas pirmuoju Ispanijos filosofu. Jo idėjos filosofijos, istorijos, sociologijos, estetikos srityse darė įtaką ne tik Ispanijos, bet visų ispanakalbių ir Europos šalių intelektualams. Studijavo filosofiją Madrido, Berlyno, Marburgo universitetuose. Įsteigė ir redagavo plačios kultūrinės orientacijos žurnalą *Revista de Occidente*. Dėstė įvairiose pasaulio aukštosiose mokyklose. Per Ispanijos pilietinį karą gyveno Prancūzijoje, Argentinoje, Portugalijoje. Grįžęs dirbo savo vardo Humanitarinių mokslų institute, Madrido universitete. Svarbiausi veikalai: BESTUBURĖ ISPANIJA (*España invertebrada,* 1922), MŪSŲ LAIKŲ TEMA (*El tema de nuestro tiempo*, 1923), MENO DEHUMANIZAVIMAS (*La deshumanización del arte*, 1925), MASIŲ SUKILIMAS (*La rebelión de las masas*, 1930; lietuvių kalba – 1993 m.), ŽMOGUS IR ŽMONĖS (*El hombre y la gente*, 1957).

Šis rinkinys, kurio daugelis straipsnių publikuojami pirmą kartą, skirtas tiek humanitarinių, socialinių mokslų dėstytojams bei studentams, tiek plačiajai visuomenei, besidominčiai istorija, filosofija, kultūrologija, estetika, sociologija, literatūra, daile, teatru.

ALK – serija verstinių knygų, kurias leidžia įvairios leidyklos, remiamos Atviros Lietuvos fondo. Serijos tikslas – supažindinti skaitytojus su dvidešimto amžiaus humanitarinių mokslų pagrindais.

A T V I R O S   L I E T U V O S   K N Y G A

ISSN 1392-1673
ISBN 5-415-01453-5



Rekomenduojama kaina 21 Lt.